türkiye yazıları

AYLIK DERGİ

ARSLANDIR

İlkokuldayken Demir bey adında bir öğretmenimiz vardı, Allah muhafaza, böyle bir öğretmen ne dost, ne de düşman başına! Bu Demir bey gibi sert, öfkeli bir öğretmeni ben bir daha ne gördüm, ne de duydum. Düşünün, biz sekiz-on yaşlarında küçücük öğrencilerdik ve Demir bey bütün öfkesini, kızgınlığını bizden çıkartırdı. Daha sınıfa girer girmez, (sınıfa girmesi de çok sert adımlarla, tepinir gibiydi mübareğin), evet, dersaneye damlar damlamaz, hepimize birden hışımla bakar, birimizin birinde bir kusur arardı ve hemencecik de o kusuru bulabildiği için, (Tanrım sen koru bizi Yarabbim!) gözüne ilk çarpan çocuğu dövmeye girişir, ordan başkalarına dönüp saldırır, vurur ha vururdu! O zamanlar ben birçok arkadaşımı hatırlarım ki, Demir bey sınıfa girince azcık donuna kaçırırdı.

Yavu biz bu Demir beye ne etsek yaranamazdık. Sağa baktın günah, sola baktın günah! Nasreddin Hoca'nın şirret karısı bile Demir bey'den daha insaflıdır, daha yumuşak ve vicdanlıdır. Biz ki, dediğim gibi sekiz-on yaşlarında masum çocuklardık, bu herif ne isterdi bizden? Nerden de birdenbire öğretmenimiz oluvermişti? Öğretmenimiz oluvermişse, neden bu kadar sert davranıyordu? Neydi bizim suçumuz? Çocuk olmak mı?

Elden ne gelir? Çocuk halimizle Demir beye karşı birşey yapamıyorduk. Karşı çıkmak ne kelime, dayak yerken sillelerden kaçınmayı bile başara-

SAYI : 44

KASIM 1980/50 TL.

mıyorduk. Çünkü en büyük yasak oydu: Kaçmak, elini çekmek vb... Demir bey, «aç avucunu!» diye kükrediği zaman ve elindeki cetveli havaya kaldırdığı anda, korkudan elimizi geri çektiğimizi görünce, bu kez, ceza olarak cetvelin keskin tarafıyla vururdu. İyisi mi, elini çekmeyeceksin! Cetvelin yassı yüzüyle dayağı yeyip oturacaksın!

Pek kesin kuralları vardı öğretmenimizin, pek... Bilinmeliydi ki, «cart» dedi mi carttır, «curt» dedi mi curttur, ondan ötesi yoktur!

Şimdi siz diyeceksiniz ki, «peki, bu Demir beyin sevdiği öğrenci, dayak atmadığı öğrenci, çalışkan belleyip de hoşgördüğü öğrenci bulunmaz mıydı?» Vallahi, bu soruya tam cevap veremiyeceğim. Çünkü «çalışkan» diye bilinen bir öğrenci, tahtaya kalkınca bildiğini de unutur ve hık-mık ederek sonunda dayağı yerdi. Kimin «çalışkan öğrenci» olduğu bu yüzden bilinemezdi.

Ah bakın unuttum: Öğretmenimizin bir ölçüde yumuşak davrandığı öğrenciler vardı içimizde: Yağcılardı onlar. Yani dalkavuklar! Kim «evet efendim, sepet efendim» diyerek perende atmaya hazır pozlara geçerse, o gün için onu gözetirdi Demir bey. Dalkavukluk edenleri hemen pencere kenarına oturturdu:

— Sen geç bakayım şu tarafa! Geç pencerenin yanına!..

Tamam. Pencerenin yanına oturtulursanız, o gün için artık kurtuldunuz demektir. Paydos zili çalana dek sizinle uğraşmazdı Demir bey.

En kızdığı şey neydi bilir misiniz? Okula gelmediğiniz günler için tezkere getirmemek. «Nerde tezkeren?» diye bağırır, küplere binerdi o zaman.

Hele bir öğrenci üç gün üst üste okula gelmesin de, doktor raporu getirmesin? Demir beyin bağırmaktan ağzı köpüklenirdi:

— Kaçak, kaçaaaaak! Okul firarisi! Nerden belli hasta olduğun, ha? Pis kaçak! Söyle nerdeydin?

Çocukcağız, süt dökmüş kedi gibi boynunu büker, susardı.

— Okul firarisi! Pis kaçak! Hani, hasta idiysen nerde raporun? Ben vesika isterim! Doktor raporu isterim!

Gel de Demir beye lâf anlat! Malûmunuz, biz o zaman çocuktuk ve ister istemez çocukluk hastalıklarına tutulurduk. O yıllarda her hastalığın aşısı da icat edilmemişti. Kimimiz boğmaca, kimimiz kabakulak, kimimiz kızamık olurduk. İçimizdeki yoksul öğrenci ailelerinin ise, bilinen bu çocukluk hastalıkları için eve doktor çağırma olanakları yoktu. Dinlemezdi Demir bey. Rapor getirmeyen öğrenciye »kaçak» gözüyle bakar, döver ha döverdi.

Hiç unutmam, Adapazarlı Vecdet adında rapor getirememiş bir arkadaşımızın Demir beyden yediği dayaklar yüzünden hastalığı azıtmış ve, bu çocuk okula bir daha gelmez olmuştu. Arkadaşımızın öldüğünü duyduk.

Dilediği öğrenciyi sorgusuz sualsiz döven, kendine göre kurallarla davranan Demir beyden kurtulmanın çaresi yok gibi gözüküyordu, ama bakın sonunda ne oldu?

«Okul - aile birliği» denen Amerikan eğitim sisteminden getirilme okul içi derneğin yönetim kurulu seçiminde Demir bey hop diye başkan oluverdi. Aslında başkanın «velî»lerden seçilmesi gerekirmiş ya, annemden duyduğuma göre, (annem bunu babama anlatıyordu, ben de yan odadan kulağımı kapıya dayayıp dinledim; mâlum, böyle şeyler çocukların yanında konuşulmazdı, çocuklar ancak fısıltıdan yararlanıp, kapılara kulak dayayarak vb. duyarlardı...) Annem babama anlatırken duydum: Demir bey «ben başkan olacağım» diye tutturmuş. Bir kısım velîler de «olsun efendim, Demir bey olsun, disiplin her şeyden önemlidir. Disiplin konusunda Demir beyden iyisi yoktur» demişler ve bu velîlerin de desteğiyle bizimki başkan oluvermiş.

Ondan sonrasını siz görün! Demir bey başladı fetvalar vermeye. Düşüncelerini derste bile açıklıyordu:

— Dernekçilik demek, malî durumu iyi ayarlamak demektir! Para gerek para! Napolyon ne demiş? Para! Kalk lan ayağa! Üç kere para ne eder? Dilediğini yapmak eder!

Dilediğini yapmak için, derneğin para durumunu iyi ayarlaması gerekiyordu Demir beyin. Bunun için de, hemen herkesten yardım istiyordu. Ama asıl yük, biz çocukların üstündeydi. Demir bey ne isterse, gidip evden getiriyorduk. Yoksul çocukların babası «illallah» demişti bu işe. Ama Demir beyin korkusundan, çocuklar annelerinden istiyor, anneler de evin alış-veriş parasından kesip bir daha, bir daha, bir kez daha veriyordu. Demir beyin istekleri dayanılmaz bir yük olmuştu.

Bizim sınıftan değil, başka bir sınıftan bir «velî» varmış, bu velî çok zenginmiş! Demir beye para yardımını asıl bu bay yapıyormuş. Ama, parayı verirken de, «şöyle harca, böyle harca! Şunu yap, bunu yap!» diyormuş. Demir bey de para kesilmesin diye hep ona göre davranıyormuş.

Sonunda bu zengin bay, Demir beyin isteklerini elinin tersiyle geri çevirmiş mi? Al bakalım! N'olacak şimdi? Yatırımlar, yarıda kalan işler, borçlar n'olacak? Yoksul öğrenci ailelerinin de para verecek hali kalmadığına göre?

Durumlar dolayısıyla Demir bey sınıfta iyice sertleşiyordu. Ama borç kapıya dayanmıştı. Sıkıntıdan patlayacaktı.

Şimdi, bundan ötesini de siz söyleyin bakalım: Demir bey patladı mı?

Benim söyleyeceğim şu kadar: Bir daha görmedik onu. Okulumuzdan da mezun olup ayrıldık. Demir beyin kâbuslu günleri şimdi çok gerilerde kaldı...

Ahmet SAY

bu sayıda

tan oral'ın portre - karikatürleri

TÜRKİYE YAZILARI / Sahibi ve Sorumlusu : Ahmet Say / Yönetim yeri : Selânik Cad. 7, Kat 1, Kızılay - Ankara / Yazışma ve havale adresi : P. K. 387 - Kızılay, Ankara / Yıllık abone : 420 lira, altı aylık : 250 lira. İşçi, köylü, öğrenci ve öğretmen için yıllık 350 lira, altı aylık 200 lira. ABD için 50 öbür ülkeler için 40 Amerikan doları / Kapak : Sait Maden / İstanbul dağıtımı Say Dağıtım / Ankara dağıtımı : Kitap Dağıtım / Ege dağıtımı : Aydın Kitabevi / Temsilcilikler dağıtımı : Türkiye Yazıları / Dizgi, baskı, cilt : ŞAFAK Matbaası, tel. : 29 57 84, ANKARA

deneme

Yol Ayrımında

Ahmet Telli

«Bugün yalanla, bilgisizlikle mücadele etmek ve gerçeği söylemek isteyen bir yazar, en azından beş güçlüğü yenmek zorundadır. Yazar, bütün baskılara rağmen, gerçeği söylemek cesaretini göstermeli, ne kadar gizlenirse gizlensin, onu gün ışığına çıkarıp bir silah gibi kullanabilmeli; gerçeğin kimlerin elinde etkili olacağına karar verebilmeli ve gerçeği onlara iletecek kadar zeki olmalıdır. — Bertolt Brecht» (1)

I

Türkiye, uzunca bir süreden beri, gittikçe derinleşen bir bunalım sürecini yaşıyor. Bu süreç içinde zaman zaman görece demokratikleşme evreleri, geçici dengeler yaratmasına ve çalkantıların kısa bir süre için de olsa hafiflemesine karşın, yapısal bunalım aralıksız sürmektedir. Zaman zaman toplumu bütünüyle sarsan olaylara da yol açan bu bunalım süreci, hiç kuşkusuz, kültür alanını da etkilemekte ve hattâ kimi kez büsbütün kendi yörüngesine çekme operasyonlarına girişmektedir.

Çalkantıların iyice arttığı, siyasal gericiliğin yoğunlaştığı dönemler, bir bakıma kültür alanında da yol ayrımına gelinen noktalardır. Bu dönemlerde birçok sapma, emperyalizmin geri bıraktırılmış ülkelerdeki kültür politikasına hizmet doğrultusunda yarışa girer. Böylece kitleyi afyonlayarak sosyal muhalefetin gerilemesine yol açarlar. Bu sapmaların bir bölüğü, ilk anda çıplak gözle ayırdedilemeyecek kadar inceltilmiş olabilir, hattâ ilerici, devrimci terminoloji ile düzenlenmiş sahte kimlik kartları edinerek dürüst kalabilen kesimlerde de yandaş bulabilir. Biraz sonra vereceğimiz örneklerle bu durumu somutlamaya çalışacağız.

Düzen çizgisini sürdüren özde gerici akımların yayılmasına karşı sanatçıya düşen birinci görev uyanık bulunmaktır. Yanlışların bir adım ileri çıkması, doğruların iki adım geri çekilmesine gerekçe olamaz. Doğrular, yeni yaratıcı yollar bularak, Brecht'in deyişiyle «ama gene de bir yolu vardır düşünceleri söylemenin»(2) diye düşünerek işlevselliğini artırabilmelidir. Bu ise sanatçının, doğru dünya görüşünü özümseyerek her çeşit çarpıklığa karşı, doğru bir rota izlemesiyle olanaklıdır. Kendisinin yerine geçme manevralarını boşa çıkartıp, bu sapmaları geri püskürtmek ve mevzilerini koruyabilmek için gerekli yolları ve yöntemleri araştırmak, sanatçının yükümlü olduğu görevlerdendir. Geçmişi gözardı etmeden ve geleceğe yönelik olanı doğru saptayarak yaşanan gerçekliğin değiştirilmesi için etkin bir konumda bulunabilmek, sanatçının aynı zamanda bir onur sorunudur. Onurunu kollayan sanatçı, koşullar ne olursa olsun kitlesel desteği daima bulacaktır. Dahası, hak ettiği bu destek ona, aşkın değerler de kazandıracaktır.

II

Şurası açıktır ki, Brecht'in deyişiyle «aynı zorba saldırılar, ekmeği aldığı gibi şiiri de alır halkın elinden.» Toplumsal gerilimin arttığı ve bunalımın çözümsüzlüğü açık seçik görüldüğü dönemlerde, egemen güçlerin, gerilimi önlemek ve gelişen sosyal muhalefeti geriletmek amacıyla müdahale etmeyi kendi açılarından gerekli görürler. Yakın geçmişe bakıldığında bu türlü olayları bütün sıcaklığı ile görebiliriz. Nitekim 1950'de büyük toprak sahipleri ile işbirlikçi burjuvazinin siyasal ittifakı, ilerici düşünceye karşı bir yıldırı politikasıyla işe başlamasıyla birçok ilerici sanatçı tutuklanmış ya da susturulmuştur. Böyle bir ortamda küçük burjuva kozmopolit eğilimler ağır basarak toplumsal sorumluluğu geri plana iten (ya da büsbütün gözardı eden) bir sanat anlayışı yaygınlık kazanmıştır. Şiirde «İkinci Yeni» diye adlandırılan bu anlayışın hikâyedeki izdüşümü «a kuşağı»dır. «Anlamsızlığın», «anlaşılmazlığın», «boğuntu»nun, «bunalımcılığın» egemenlik kurduğu bu sanatın temeli varoluşçuluk taklitçiliğidir. Umutsuzluğun, yılgınlığın temel insan gerçeği olarak ele alındığı bu anlayış, kendisine muhalefet eden sanatçıların susturulması nedeniyle ortaklıkta istediği gibi at oynatmıştır. On yılı aşkın süre meydanı boş bulan bu özde gerici akım, edindiği sahte kimlik kartıyla önemli yandaşlar da sağlamıştır.

«Umutsuzluk can çekişen sınıflara has bir şeydir. (...) Umutsuzluk kötülüğün sebebini anlamayanlara, çıkar yolu göremeyenlere, mücadele edecek güçte olma-

yanlara has olan bir şeydir.»(3) Doğrusu, sosyal pratiğin çeşitli alanlarında olduğu gibi sanat alanında da bir gerçeğin saptayımıdır bu. Denilebilir ki 1955'lerden itibaren yaygınlık kazanan ve biraz önce andığımız küçük burjuva eğilimleri yorumlamakta temel ölçü umutsuzluk'tur. Oluşan siyasi gericiliğe teslimiyeti kendiliğinden kabul eden bir sanat anlayışı...

Şu örnek, o dönem şiir anlayışını sergileyebileceği gibi, umutsuzluğun boyutlarını da sezdirebilir bize:

Göğül odasından bir pavurya başını çıkardı
—Sol ne kadar uzak, dedi.
libya sefine beyoğlutaşı/bir deniz ermeni gerindi.
Bir 3 eden 2'den daha gerçek bir 1 yoktur, dedi Forneret. Pavurya gidip göğün hendeğine ağdı.
Ben yalnızlık doluydum. İo'ya verdim ormanlarımı. Sarı ağzı sularımı aldı durdu. Sen geçiyordun, korkuncu, cinneti denemek istiyordum. Yanında arka pencereler gibi çıkıntılıydı ermeni esmerliğim.
Çıplak, sıkıntılı bir hiristiyanlıktı çıplaklığım.

—Su uyuyuordu güzel ve iri.

Sabahın ışıklı suyuna demir attı sefine. Bunalımın güzelim elleri boşlukta kaldı. Denizin pencereleri sürgülüydü/Ben seni bekliyordum.

Bir uzun taşlıklı gözlerin yahudi evleri gibi.(4)
(İlhan Berk - Pavurya)

Kuşkusuz ki bu dönem şiiri kendinden önceki şiire göre majik üstünlüğü elinde tutar. Nitekim aldığımız örnek bu bakımdan önemli imajları yaratabilmiş bir örnektir. Öyleyken, bunalımcılığın, boğuncun ve bencil bireyciliğin tipik bir örneğidir. Ama İlhan Berk tek değildir. Birçok örneği vardır kendine benzeyen:

Neden üç aylar girerken kurşun harflerle salılara
hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor ibrahim
ismail soda içen kalabalıklara doğru cumhuriyet olmuş
anlamıyorum şey yani ıshak bakır kapılarda bakır tokmak
deniz kızı eftalya cumhuriyette ağaçlara benzer öldü diye

Yahu istanbul bu yahu neden birdenbire istanbul bu
istanbullu ölümcülere takılıp kalıvermiş bir salaş tiyatrosu göğünde
yalnız üç aylarda salı günleri otuzbirle rumbo da rumbo
bizim laternada dokuduğumuz deli çocuklar gibi bir gök budalası
en eski ipek saçlarıyla uzamış topuklarına kesilmiş göz kapakları
kuyularda yarısı harita deniz yarısı hatırlanmamış eftalya

Ve kuyulara iğilip ölümcülere selâm verirken eftalya
neden ibrahim'in ismail'in ishak'ın anaları gibi
halklar olmak istemişti cumhuriyette üç aylar salılara(5)
(Ece Ayhan - Deniz Kızı Eftalya)

Sözde eleştirel, sözde karşı çıkış, sözde insani... Deniz Kızı Eftalya imajının toplumsal özü, bu seçkinci tavırla işlevselliğini yitiriyor.

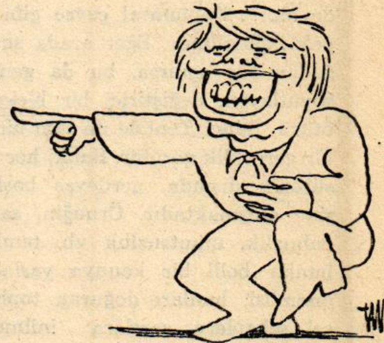
Söylemek istediğini eğip bükme hastalığı içinde bir başka örnek de şu:

Körebe çocuklu boş dünyayı bir de konsolları üzerinde
bir de ismi muharrem müneccimbaşı girer rebiülevvellere
iyi ya neresini taşlamalı bu suların başka çok suları
oysadır çok dökmemişler gök sevisini mezopotamyada

(...)
benden önce babilde bir rahip bir de ben bir
korkunç bir göl olarak düşünürdük salt düşünürdük

eyyüp çok bir eyyüp isim babası tanrıların
göbek adı gerek değilli zühre(6)
(Özdemir İnce - İlm-î Nücûm)





Birtakım psikolojik çözümlemelere gerek duyulmadan ruhsal bozukluğunu ele veren şu örnek de bunalımcılığın «anlaşılır» kalıplarında «bunalıyor».

Usanıp sevişmekten bir ermeni general
Atıvermiş kendini senmişel kulesinden
Bir çocuk ki öperken utanır annesinden
O çocuğu boynundan asıvermeli derhal

Çünkü sığmıyor çocuk koskocaman adama
Çünkü tuhaftır biraz, çocuk olmak eskiden
Sahi, civcivler vardı —bazan anlatır annem
Ne güzel bükermişim boyunlarını ama

Ve ben, o dar büyücü —upuzun kara şapkam
Yeniden doğururken alışkın bir tavşanı
Kendime iğretiyim —yani bir kasabalı

Yani her direniş büyücü —upuzun kara şapkam
En yeni senaryoda en eski esas oğlan
Bir ermeni general —yakası madalyalı(7)
(Ataol Behramoğlu - Bir Ermeni General)

Daha çok birbirinden kopuk imgelere yaslanan bu şiir anlayışında, simgeci eğilimler de vardır. Bu konuda bir örnek şu olabilir :

L L L
â e i
Kimseye aldırdığı yok
şapkalardan bir şapka
denize doğru arkası

bana mısın demiyor
günde yirmi öğün asılsa
şapka değil kıral şapkası

boyunlarınız için dikkat
olanlardan biri de kıral
lâle yetiştirmeğe meraklı(8)

L L L
(Kemal Özer -   )
â e i

Örnekleri çoğaltmak olanaklı. Ama varılacak nokta şu ki, siyasal gericilik kimi küçük burjuva yazarları teslim alabilmiştir. İkinci Yeni'nin niteliğini eksik olmasına karşın Asım Bezirci şu sözlerle belirliyor :

«Yalnızca şiirimizin (geleneğimizin) değil, toplumumuzun da tarihiyle bağlar çoğun ya gevşetilir ya da koparılır. Hatta, daha ileri gidildiği de olur : Toplumsal çevre gibi doğal çevreyle de pek ilgilenilmez. Eğer arada sırada toplumdan, doğadan söz açılırsa, bu da genellikle parçalayıcı, soyutlayıcı, değiştirici bir biçimde yapılır. Bundan ötürü, İkinci Yeni'de ne tam bir yerellik, ne de tam bir gerçeklik görülür. Sanki her şey belirli bir yer ve sürenin dışında, nerdeyse boşlukta, kendi kendisine oluşmaktadır. Örneğin, zaman zaman sıkıntı, yalnızlık, umutsuzluk vb. temlere değinilir, fakat bunlar belli bir konuya yaslandırılmaz. Daha da önemlisi, bunları doğuran toplumsal ya da bireysel sebeplere, şartlara inilmez. Üstelik, felsefi kökleri de açığa vurulmaz. Ancak, bazan «kent» sözcüğüyle birlikte anıldıklarından, şairin şehirden —başka bir deyimle, toplumdan çevreden— hoşlanmadığı, orada bunaldığı, yalnız ve mutsuz yaşadığı sezilir.»(9)

Böylece İkinci Yeni şiiri, gerçeklerden kaçayım derken, küçük burjuva yoksulluğunun bir anlatımı olup çıkmıştır. Oysa sanat, tıpkı bilim gibi toplumsal gücü örgütlemede önemli bir araçtır. Küçük burjuva kaçış edebiyatı yakın geçmişte ve özellikle de 1950 - 60 arasında bu aracı soysuzlaştırmak için bütün marifetini kullanmış gibidir. Toplumsal sorumluluğu bir yana itmekle kalmayıp, okura saygısızlıkta da pervasız davranmışlardır. Nitekim İlhan Berk şöyle diyor :

«Okuyucuya gelince, kimdir okuyucu bilmem hiç düşündünüz mü? Böyle bir şey yoktur aslında. Niçin mi? Bir koşuk düzyazıdır aradığı çünkü» /«Bugün bana **kimin için yazıyorsunuz?** diye sorsanız, Robert Graves gibi ben de: **Ozanlar** için derim. (...) Anlaşılmak, sevilmek için ozan büyük çoğunluğa inemez.»/«Okuyucu şiiri sevmezse, beğenmezse bir kenara atar, o kadar. Anlamak, şiir üstüne söz etmek onun hakkı değildir.»(10)

Ece Ayhan ise okur gibi bir kaygısı olmadığını, okuru küçümsediğini açıkça ilan ediyor :

«...E. Ayhan okurları umursamazlıkta, kötülemekte İ. Berk'i de geride bırakır. 'Leş kargası, akbaba' diye nitelediği okurların yargısına saygı duymadığı gibi onlarla ilişkiye girmek de istemez : 'Ben bütünüyle bunların yaşayışlarına, dünya görüşlerine, beğenilerine, seçmelerine, tarih anlayışlarına, her şeylerine karşıyım. Hiçbir bağıntı kurmak niyetinde değilim kendileriyle.'(11)

Görülüyor ki, yirmi yıl öncelerine bakıldığında edebiyatımız Türkiye'deki bunalım sürecinin belli saldırılarıyla geri çekilerek yoz bir nitelik almıştır. Yukardaki alıntılar Pablo Neruda'nın şu yargılarını bir kez daha doğruluyor bize kalırsa :

«Burjuvazi gerçeklere gittikçe yabancılaşan bir şiir istiyor. Can çekişen kapitalizm şairin, ekmeğe ekmek ve şaraba şarap demesini bile, tehlikeli buluyor. Bir şairin Huidobro'nun deyimiyle, kendisini 'küçük bir tanrı' saymasını, kapitalizm daha uygun görüyor. Bu kanı, ya da bu davranış, egemen sınıfları hiç tedirgin etmiyor. Şair heyecanlanıp, tanrılara özgü yapayalnızlığında direnince, satın alınması ya da ezilmesi zorunluğu da kalmıyor. Bu arada ise, dünya kendi yolunda, kendi gözkamaştırıcılığında sarsılarak ilerliyor.»(12)

Geçmeden şunu belirtmeliyiz ki, yukardan beri andığımız İkinci Yeni şair ve yazarlarının bir bölüğü, 1960'lardan itibaren toplumdaki görece demokratikleşme evresine girildiğinde ve 1965'lerden sonra da sosyal mücadelenin aldığı önemli boyutların da etkisiyle rota değişikliği yaparak toplumsal sorumluluğu daha ön plana çıkarma çabaları içinde görülürler. Nitekim yukarıda andığımız şairlerden İlhan Berk ile Ece Ayhan dışındakiler böyle bir yöneliş göstermişlerdir. Ne var ki, bu şairler bu kez de toplumcu sorumluluğu ön plana çıkarayım derken majik üstünlüğü kaybederek mekanik bir şiir kavrayışına düşerler. Şu örnekle yetinelim düşüncemizi somutlamak için :

Geçen bir yılı düşünüyorum
tam kapıyı açtığım,
sokağa çıkacağım sırada;
bir elim tutamakta daha,
bir elimde kitap,
götürmeye söz verdiğim kitap,
ilk saatlerinde 1973'ün

Genç bir arkadaş (Boğaziçi Üniversitesinden)
bulamamış elimdeki kitabı,
ne eski ne yeni satanlarda;
okuyup anlamak için :
Nasıl kavrıyor dünyayı yazar,
nasıl bakıyor insanların yaşamına.(13)

(Kemal Özer - İlk Düşünce'den)

İkinci Yeni'nin kimi şairleri ise o gün bugün bunalımcılıktan, bencil bireycilikten en küçük bir sapma

yapmaksızın yollarını sürdürürler. Bunların bir kısmı yirmi yıl önceki çizgisiyle günümüzde ödüllendirilir. Böylelikle toplumdaki gerici kurumlar aracılığı ile yaygınlaşma olanağı bulur. Çünkü düzen çizgisini, emperyalizmin yoz kültür politikasıyla bütünleştirebilmişlerdir. Burada George Thomson'un şu sözleri oldukça anlamlı geliyor bize :

«...Tekelci kapitalistlerin gözünde sanatın biricik anlamı, küçük bir seçkinler zümresinin eğlencesi olmasıdır. Ayrıca kitle haberleşme araçlarını da bir kâr kaynağı ve ahlâki ve manevi yozlaşmayı yaymanın bir yolu olarak kullanırlar. Bu kötülüğün zararlı etkileri her yerde, ama özellikle de hâlâ emperyalizmin boyunduruğu altında bulunan ve halk kültürünün geleneksel biçimlerinin sistemli olarak yok edildiği ülkelerde olanca açıklığıyla görülür.

Bu durumda seçimini yapmak zorundadır sanatçı. Dilerse, bir meta üreticisi olmayı kabullenebilir ve salt daha fazla para kazanmak için çaba harcayabilir. Ama hiç kuşkusuz, böyle davrandığı zaman, bir sanatçı olarak tutarlılığını yitirecektir. Ya da ticari değerleri bir yana bırakarak, sanatsal yaratışın kendi kendini dile getiren bağımsız bir eylem olduğunu savunabilir, bir başka deyişle sanat için sanat anlayışına sığınabilir. Oysa bu anlayış sanatçıyı ticari değerlerin pençesinden kurtaramaz. Çünkü sanat için sanat anlayışının kendisi, meta üretiminin özünde varolan bencil bireyciliğin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Sırtını sanat için sanat anlayışına yaslanan sanatçı, toplumsal sorumluluğunu gözardı ederek, gerçek esin kaynağından uzaklaşır. Yaratıcı gücünü yeniden elde etmek istiyorsa, esin kaynağını halkta aramak zorundadır. Sanatçı, yarattığı eserin piyasa fiyatına göre değil de, insanlara verdiği mutluluğa göre değerlendirilmesini ancak halkla bütünleşerek sağlayabilir.»(14)

III

Türkiye, 1965'lerden sonra kitleleri kavrayan hızlı bir siyasallaşma sürecine girerken kültür alanında da görece bir demokratikleşme görülür. Öyleyken ne sosyalist hareket aydınlar düzeyini aşabilmiş ne de işçi sınıfı hareketi kendiliğindenlikten büsbütün kurtulabilmiştir. Gerçi 1970 Haziranı gibi dönemeçlerde önemli olayların yaşandığına tanık oluruz ama genel olarak geçerliğini sürdüren durum, biraz önce değindiğimiz noktalardır. Böyle bir durum karşısında sanat etkinlikleri birçok değişik eğilimlerin bulunmasına karşın anti - emperyalist hareketlilik içinde bulunmaktadır. 1960 öncesine damgasını vuran bunalımcılık çözülmekte, bunalımcı yazarların bir çoğu toplumsal sorumluluğu öne çıkarmakta, bunalımcılıktan kurtulamayanlar ise etkinliklerini yitirmektedir. Bu sonuncular pusuya yatmış bir şekilde uygun zamanı kollamak üzere geri çekilmişlerdir.

1970'lere gelindiğinde «Halkın Dostları» dergisinde toplanan sanatçılar anti - emperyalizmi duygusal planda yaygınlaştırmanın yollarını arar bulur. Dalga dalga yaydığı sanat anlayışının temelini gençlik heyecanları oluşturur. «Gerici Sanata Hücum» sloganı ile mızmız duyarlığa karşı bayrak açar. Gelgelelim bu heyecanın ve öfkenin «yalınkat» olduğu kısa bir süre sonra ortaya çıkacaktır. Çünkü : «Öfkenin de, tıpkı merhamet gibi, geçici bir duygu olduğunu ve kitlelerin, en gerekli anlarda bile öfkelenmediğini farkedecektir.»(15) Ama şu bir gerçek ki, Halkın Dostları, dürüst çizginin temsilcisi olarak onurlu bir yayın yaşamı sürdürmüştür. Daha itidalli olanlar daha sonraları edebiyatımızın en temel sorunlarını irdeleyerek tutarlı bir konumda olacaklardır. Çok heyecanlı olanlar ise mevzileri en çabuk terkedenler olmuştur.

Sanat alanındaki bu çabalar sürerken toplumsal muhalefet, anti - emperyalist yörüngede gelişmekte ve kitleleri sarmaktadır. Gerici siyasal çevreler bu gelişimden ürkmekte, tedirginliklerini gizleyememektedirler. Bu muhalefeti düzen sınırları içinde tutabilmek ve hatta büsbütün susturmak amacıyla girişilen operasyon, geçici bir dönem için de olsa amacına varmış gibidir. Geçmişin değerlendirilmesi bize gösteriyor ki, sosyal muhalefet ağır bir yenilgiye uğramıştır. Bunun doğal sonucu olarak aydınlar çeşitli yöntemlerle susturulmuştur.

Sosyal muhalefetin susturulma çabaları içinde gerilimin arttığı ve siyasal gericiliğin yoğunlaştığı bu dönem, sosyal pratikte olduğu gibi kültür alanında da bir yol ayrımına getirmiştir sanatçıları, bilim adamlarını ve tüm aydınları. Bu gericilik döneminin kültür etkinliklerini karekterize edebilecek belli başlı şu görüntüler ortaya çıkar :

1. Emperyalizmin pompaladığı yoz, kozmopolit kültür politikası, resmi kültür politikası haline getirilir. Kitleye götürülen sanat ürünlerinde özellikle şu nitelikler gittikçe ağır basmaya başlar :

— Umutsuzluk, nihilizm, pasifizm
— Cinselliğin abartılması
— Militarizm, şovenizm .... vb.

Böylece, «Tanrıların Arabaları», «Şeytan Üçgeni», «Seksus», «Pleksus» gibi best - seller örnekleri Türkiye gibi bir ülkede, yüz binlere varan sayıda basılır. «Aşk Hikâyesi» gibi sulandırılmış ve gecikmiş romantik ürünler evde kalmış kızlara gözyaşı döktürür. Öte yandan karate, judo filmlerinin en çarpık örnekleri haftalarca kapalı gişe oynar. Irkçı ve şoven programlar yanında «Televizyonda Pazar günü 'ihtiyar polis', Pazartesi günü 'kadın polis', Salı günü San Fransisko müdürü polis, Çarşamba günü üç taze polis, Perşembe günü bumburuşuk trençkotlu polis, Cuma günü 'görevi tehlikeli' polis, Cumartesi günü 'köpek polis' programları»(16) milyonlarca insanı afyonlamak üzere ithal edilir. Teknolojiyi, emperyalist sistemin ömrünü uzatmak doğrultusunda her alanda kullanan yoz kültür yayıcıları, bilim - kurgu tekniğini de bu amaçla kullanarak fantastik yapımlar aracılığıyla gözleri yaşanan dünyadan uzaklaştırıp düşsel gerçekliklere çevirtirler. Foto - roman gibi magazinler aracılığı ile sınıf değiştirme özlemleri körüklenirken, kaset sanayini geliştirerek kozmopolitizmin, yozluğun büyük hızla kitleselleştiği «arabesk

müzik» yoluyla müzik alanını da erozyona uğratma girişimleri gündeme gelir.

Bütün bunlar, emperyalizmin geribıraktırılmış ülkelerdeki ekonomik sömürüsünü ideolojik olarak perçinlemenin bir yoludur aslında. Kozmopolit kültürün geribıraktırılmış ülkelerde yarattığı erozyonun hangi boyutlara vardığını incelemek bir başka yazının konusudur. Bu yüzden genel hatlarıyla değinip geçiyoruz bu etkinliklere.

2. Resmi kültür kurumlarının dışında kalan sanat etkinliklerine gelince: İçinde bulunulan atmosferin etkisiyle teslimiyeti benimseyerek düzen sınırları içine çekilmeyi amaçlayan kimi sanatçılar, kurtuluş yolunu manevi dünyaya sarılmakta bulurlar. Daha birkaç yıl önce «Evet İsyan» diye slogan atan sanatçı tövbekâr olur ve aslına rücû eder.

Diğer yandan, daha önceden pusuya yatmış olan kimileri bunalımcılığı yeniden gündeme getirir.

Bir de ilericilik adına sanatının özünü boğunca, yılgınlığa, umutsuzluğa, pasifizme teslim edenler vardır ki, inceden kalından ağıt sesleri duyulur bu sanatçıların eserlerinde. Üstelik cinsel çarpıklığın bütün boyutlarıyla işlendiği bu eserler, cinselliği, insani bir şey olma özelliğinden koparak «bir avuç gökyüzü»ne indirgerler.

Denilebilir ki, on yıl öncesi, edebiyatımızda eğri ve doğruları ile çok çeşitli sapmaların en canlı bir şekilde yansıdığı örneklerle doludur. Ve denilebilir ki, bu yol ayrımında bünyedeki hastalıklar ortaya çıkmış fakat tedavi zamana bırakılmıştır.

IV

SONUÇ:

Geçmişin değerlendirilmesiyle kimlerin ne yapmak istediğini, kimlerin ne yaptığını, kimlerin olayların içinde, kimlerin dışında kaldığını sergileyerek bir hesaplaşma platformu kurmak değil amacımız. Zira ilerici sanatçıların hesaplaşmak zorunda olduğu gerici, yoz, kozmopolit kültür politikası yeniden gündemdedir. Üstelik bu kez daha planlı, daha bilinçli ve daha atak bir şekilde. Daha şimdiden şovenizmin, militarizmin kültür bombardımanına uğrayan kitleler bir bekleyiş içindeler. Bu yazıyla amacımız, geçmişin deneyimlerinden yararlanılarak yaşanan gerçeklikte sanat cephesinin muhkem kılınabilmesi için katkıda bulunmaktır. Edebiyatın sınandığı günlerdeyiz. Sanatçısından yayıncısına, dergicisinden tüm kültür kuruluşlarına kadar herkesin sınava girdiği bu zaman diliminden yüz akıyla çıkılabilir. Bireysellik değil dayanışmadır önümüzdeki görev. Bunun için ilerici ve demokrat sanat etkinliklerinde iç çelişkileri öne çıkarmak yerine ortak paydada beraberlik gerekir. Yaratıcı, atılımcı, duyarlı olmak ve sanatın onurunu birlikte koruyabilmek, bugün için daha bir önem taşıyor çünkü.

(1) Bertolt Brecht: Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü, Çeviren: Orhan Suda, Yeni Adımlar, Sayı: 1, Ocak - 1973

(2) a g y.

(3) **Sanat Edebiyat:** Türkçesi: Şerif Hulusi, Payel Yayınları - İst. 1968, s. 156

(4) İlhan Berk: **Mısırkalyoniğne,** Dost Yayınları, Ank. 1962, s. 14 - 15

(5) Ece Ayhan: **Kınar Hanımın Denizleri,** Açık Oturum Yayınları, Ank. 1959, s. 29 - 30

(6) Alıntının yapıldığı yer: Asım Bezirci, **2. Yeni Olayı,** Tel Yayınları, İst. 1974, s. 88

(7) Ataol Behramoğlu: **Bir Ermeni General,** Toplum Yayınları, Ank. 1965, s. 29

(8) Kemal Özer: Gül Yordamı, Yeditepe Yayınları, İst. 1959, s. 16

(9) Asım Bezirci: a g e. s. 21

(10) Asım Bezirci: a g e. s. 23

(11) Asım Bezirci: a g e. s. 23 - 24

(12) Pablo Neruda: **Yaşadığımı İtiraf Ediyorum,** Altın Kitaplar Yayınevi, İst. 1975, s. 382

(13 Kemal Özer: **Yaşadığımız Günlerin Şiiri,** Habora Yayınları, İst. 1974, s. 9 - 10

(14) George Thomson: **İnsanın Özü,** Payel Yayınları, İst. 1976, s. 129 - 130

(15) Bertolt Brecht: Yazarların Görevleri, Çeviren: Orhan Suda, Yeni Adımlar, Sayı: 2, Şubat - 1973

(16) Ahmet Say: Ulusal Demokratik Kültür Politikasının Temel Ögelerine Yaklaşım Semineri Sunuş Konuşması, Türkiye Yazıları, Sayı: 13, Nisan - 1978

Yaşanan

Tanıdım karanlığın çirkin ölümlülerini
çiğ düşmesin, üşümesin, okşanası sevda çiçekleri

Sürgünlerimizi kolayca kopardı ya, erken gelen
güz yeli
nasıl güzellesem
şimdi neylesem seni
Hep düşler boyu uzaklıkta mı kaldı
uzun topuklu, sağrıları ter içinde, sıska atlarıyla
beklediğin yüzlerce yorgun sevgili

Göçmüş yüzyıllarda peyleyip közlediğim umur:
sessizliğin sevimsiz yorgancıları gibi
geldin işte! gözyaşlarının eski yolcularıyla
bozgun bir bağevinin ardından çıkıp,
kuşattın sözlerimi

Yine bu kaçıncı kara kediler akşamında
hüznü de, acıyı da kaydet defterine
ey günahlarımızın,
ey suskunluklarımızın,
ey özlemlerimizin yanmış güller ülkesi

Oğuzhan Akay

inceleme

TDK Kurultayı Dolayısıyla Notlar

Ragıp Gelencik

«Ulusal dilin geliştirilmesine devlet bizde nasıl karıştı?» Bu soruyu kabaca yanıtlamak için bir TDK kurultayından daha uygun vesile olamaz; çünkü, TDK kendisi bu karışmanın biçimlenişinde en önemli parçadır ve onun ürünüdür. Genellikle, TDK bugünkü durumuna ve tutumuna bakılarak eleştirilir; dolayısıyla, bu dernekten beklenmemek gereken bazı şeyler beklendiği, gösterdiği bazı gelişmelerin yanlış yorumlandığı görülür. Oysa, TDK de tarihsel gelişimi içinde ele alınmalıdır.

Türkiye'de devlet ulusal dilin geliştirilmesine ilkin ne zaman karıştı? Latin kökenli harfler benimsendiği gün mü? Birinci Türk Tarih Kongresinde «DİL» bir «tarihsel kanıtlama yöntemi» gibi kullanıldığı sırada mı? Bunlar, devletin söz konusu işe karışmasına başlangıç sayılabilse bile, karışmanın örgütlenmesi, 12 Temmuz 1932'de Türk Dili Tetkik Cemiyetinin (Bugünkü TDK'nin) kurulmasıyla başlar. TDK Tüzüğünün 2. Maddesinde şöyle denir: «Türk Dil Kurumunun kurucusu ATATÜRK'tür. Kuruluş için dilekçeyle hükümete baş vuranlar: Çanakkale milletvekili Samih Rıfat (Başkan), Afyonkarahisar milletvekili Ruşen Eşref (Ünaydın: Genel Yazman), Zonguldak milletvekili Celâl Sahir (Erozan: Üye ve Vezneci), Manisa milletvekili Yakup Kadri (Karaosmanoğlu: Üye)

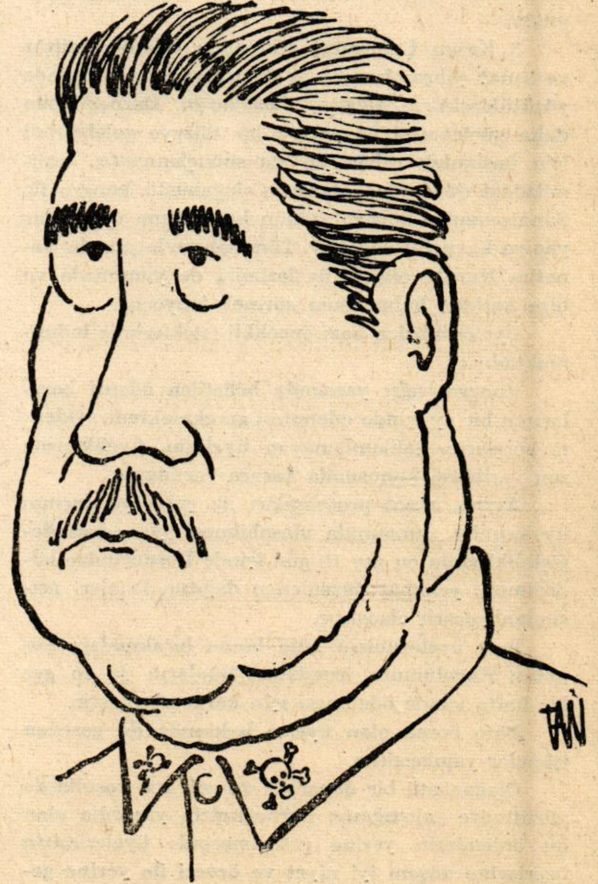
Örgütlenmede ikinci adım, Birinci Türk Dil Kurultayıdır. 26 Eylül - 5 Ekim 1932'de toplanan Kurultay, «Türk Dili Tetkik Cemiyeti Nizamnamesi»ni (TDK'nin ilk tüzüğünü) de kabul eder.

Kemal Atatürk, Birinci Türk Dil Kurultayını büyük bir dikkatle izler. Kurultay Başkanı, TBMM Başkanı, yardımcıları da iki «meb'us»tur. «Sabık meb'uslar» hesaba katılmazsa, Kurultaya katılan «meb'us» sayısı 42'dir. Bu, toplam üye sayısının %5,95'i, yuvarlak hesap %6'sı kadardır. Kurultay üyeleri «meslek»lerine göre epey çeşitlenme gösterirler. Aralarında bir «katolik papazı» ve bir «imam ve hatip» bile vardır. Bununla birlikte, üyeler mesleklerine göre sınıflanınca, çoğunun bürokrat olduğu görülür. «Meb'uslar» ve bürokrat olup olmadıkları «meslek»lerinden anlaşılamayanlar —böyle diyoruz; çünkü «şair» sıfatı bile meslek adı olarak kullanılmıştır— ayrı tutulursa, 705 üyenin 392'si, toplamın %55,60'ı bürokrattır. Bu 392 bürokratın 292'si (%74,48'i) «muallimler» ve onlara oranla çok az olan «müderrisler»dir. Kurultay, en küçük ayrıntısına kadar planlanmıştır.

Bir derneğin niteliği, üyelerinin niteliğiyle çok yakından ilgilidir. Tutanaktan aktarılan aşağıdaki parçadan da anlaşılacağı gibi, Birinci Dil Kurultayının üyesel niteliği, TDK'ye damgasını vurur:

«Reis — Efendim şimdi mesele budur: Bir fıkra ilâvesini teklif ediyorlar. Birinci Kurultay azâsı, Cemiyetin tabii azâsı olsun diyorlar. Bunu reyinize arzedeceğim. Encümen muvafakat etmiyor. Amma siz kabul ederseniz Nizamnameye geçer.

«Teklifi kabul edenler... Etmeyenler... Teklif kabul edilmiştir. (Alkışlar.)



PİNOCHET

«Bu maddeye [Üyelik ile ilgili 9. Maddeye.] bu tarzda bir fıkra ilâve edilecektir.»

Bu «doğal üyeler», Hüseyin Cahit Yalçın sayılmazsa, hepsi «resmî görüş»ten yanadır, veya, hiç değilse, resmî görüşe ondan başka ters düşen yoktur. Bununla birlikte,

Yalçın da, Kurultaydaki konuşmasında, devletin dil işine el atması gerektiğini söyler. Der ki :

«Lisanımız hakkında ilmî tetkikler lâzımdır. Burada devletçilik sistemini kabul etmek zaruridir. Türkçenin eski, yeni bütün lehçelerini ve yazılarını bilmeğe, en az Sanskrit, Lâtin, Yunan dillerini öğrenmeğe ihtiyaç gösteren çalışmalara bizde ancak Hükümet imkân temin edebilir.» **(Birinci Türk Dil Kurultayı, Tezler, Müzakere Zabıtları,** Devlet Matbaası, İstanbul, 1933, s. 279.)

Türk Dili Tetkik Cemiyeti Nizamnamesinde şöyle bir madde vardır :

«Madde 4 — Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekili Cemiyetin fahri reisidir.»

IV. Kurultay bu maddedeki «fahriliği» kaldırır (10.8. 1942) :

«Madde 6 — Türk Dil Kurumu'nun Başkanı Kültür Bakanıdır.»

V. Kurultayda madde şu hale getirilir :

«Madde 7 — Türk Dil Kurumu Başkanı Millî Eğitim Bakanıdır.»

Millî Eğitim Bakanının Kurum başkanlığına ancak 8 Şubat 1951 Olağanüstü Kurultayı son verir :

«Madde 17 — Yönetim Kurulu, en yaşlı üyenin başkanlığında toplanarak :

«a) Bir başkan, ... seçer.»

Başlangıçta, TDK - CHP, dolayısıyla TDK - Devlet ilişkisi, Kurumun taşra örgütlerinde de açıkça görülür :

«Dışarı örgütler

«Madde 28 — Türk Dil Kurumunun merkezden başka yerlerde örgütleri bulunabilir. Bunlar kuruluncaya kadar Cumhuriyet Halk Partisinin muvafakatiyle Halkevlerinin Dil - Edebiyat Komiteleri Kurumun bu örgütleri ödevini de yaparlar ve Kurumca kendilerine verilen işler için Kurum merkezi ile muhabere ederler.»

Bütün bunlardan anlaşıldığı gibi, TDK, başlangıçta en azından yarı-resmî bir dernektir.

Birinci Türk Dili Kurultayı, Kurumun amacını şöyle belirler :

«Madde 2 — Türk Dili Tetkik Cemiyetinin maksadı, Türk dilinin öz zenginliğini meydana çıkarmak, onu dünya dilleri arasında değerine yaraşır yüksekliğe eriştirmektir.»

Askerce denebilecek bir kısalık ve açıklıkla belirlenen bu amaç, **bürokratça** lâflarla doldurularak, 8 Şubat 1951'de, Olağanüstü Türk Dil Kurultayında, bugünkü şu hali alır :

«Madde 4 — Türk Dil Kurumunun amacı : Dilimizin özleşmesini ve bütün bilim ve sanat kavramlarını karşılayacak yolda gelişmesini devrimci bir anlayışla ve bilim metotlarına uygun olarak sağlamağa çalışmaktır.»

Burada, üzerinde durulmak gereken birkaç nokta var. Osmanlıca, TDK kurulmadan çok önce, yazın dili olarak amansız bir sille yer. Bu, ulusal bilinçlenme sürecimize uygun düşer. Ama, XIX. yüzyılın ikinci yarısında, hiç değilse bellibaşlı Osmanlı «büyük kentlerinde», basılı yayınların «meta» haline gelmesi, dolayısıyla, kullanım değeri olabilmek için alıcıların anlayabileceği bir dille yazılmak gerekmesi de bunun toplumsal - ekonomik gerekçelerinden biridir. Ayrıca, Türkçenin yazın dili olarak kullanılmaya hazır gücü olması, bu yoldaki çalışmaların başarısını kolaylaştırır. Öte yandan, TDK kurulduğu sırada, Osmanlıca, Cumhuriyet Türkiyesinin bürokratik dilidir. Ve Türkiye koşullarında bürokratik dil, eğitim ve

Sanatsevenler Üye Duyurusu

24 Eylül 1980

SAYIN ÜYEMİZ,

Bilindiği üzere Millî Güvenlik Konseyinin bir genelgesi ile tüm Dernek çalışmaları durdurulmuştu. On günlük bir aradan sonra Sıkıyönetim Komutanlığı ilk olarak Derneğimize açılma izni vermiştir. Dernek lokalimiz gene eski düzeniyle üyelerimizin hizmetine girmiştir. Ayrıca Yönetim kurulunun önümüzdeki dönem için hazırlıkları tamamlanmıştır.

8 Kasım Cumartesi gününden itibaren kültür ve sanat çalışmalarımız aylık programlar biçiminde yürütülecektir. Değişen koşullarda, Derneğimizin daha güçlenmesi ve yeterli bir düzeye gelebilmesi için başlatılan çalışmalar da sonuçlanmıştır. Önümüzdeki dönemde yapılacak olağanüstü kongre ile Sanatsevenler Derneği günün koşullarına uygun bir yapıya kavuşturulacaktır. Tüm çalışmalarımızda Yönetim Kurulu olarak üyelerimizi de yanımızda ve bize katkıda bulunurken görmek istiyoruz.

Üyelerimizden bazı öncelikli isteklerimiz bulunmaktadır :

Kongre çağrı yazısında belirtilen ödenti borçlarının bir ay içinde ödenmesi gerekmektedir. Ödenti borçlarını tamamlamayan üyelerin, üyeliklerine son verilmesi konusunda karara varılmıştır.

Ayrıca sanat programları ile çağrı yazılarının üyelerimize zamanında ulaşabilmesi için adres değişikliklerinin en geç 10 gün içinde Derneğimize bildirilmesi, yeniden düzenlenen dağıtım listeleri açısından yararlı olacaktır.

Bazı üyelerimizin büfe borcu bırakmaları Yönetim Kurulumuzu üzmüştür. Bunların da en geç bir hafta içinde ödenmesi için karar alınmıştır.

Büfe borcu olan üyeler hakkında da gereken işlemler yapılacaktır.

Olağanüstü bir dönemde ve çok zor koşullarda yürütmeye çalıştığımız Derneğimizin yararına olan bu önlemlerin yerine getirilmesinde üyelerimizin üzerlerine düşeni iyi niyet ve özveri ile yerine getireceklerine inanıyoruz.

Ayrıca üylerimizin bize yol gösteren önerileri ni ve Dernek çalışmalarına katkılarını bekliyoruz.

İçten Saygılarımızla

YÖNETİM KURULU

öğretim dilini de büyük ölçüde kaplar. Türk Dili Tetkik Cemiyetinin amacı, bürokratik dilin de Türkçeleştirilmesini öngörür. Bu noktada «zor»a veya «baskı»ya başvurulur. Bu zor veya baskı, çeşitli biçimlerde görülür. Örneğin, Hüseyin Cahit Yalçın, Birinci Türk Dil Kurultayında resmî görüşe ters düştüğü için, «aylıklı işinden» edilerek, onun gibi düşünenlere gözdağı verilir. Gazetelerde **dil köşesi** açılması için tamim (genelge) yayımlanır, bürokratik yazışmalarda yeni sözcüklerin kullanılması buyurulur, vb. Falih Rıfkı Atay'ın yazdığı gibi, Atatürk, «en acayip kelimeleri bizzat kendisi Meclis kürsüsünde kullanmaktan çekin...»mez. (**Çankaya,** İstanbul, 1980, s. 475.) Onun bu davranışı, bir bakıma belirli bir sorumun paylaşılmasıdır ve bir önderden beklenir; ama, o günün koşullarında, bütün bürokrasiye baskı olduğu da bellidir. O yıllarda yasa metinlerinde yer almış nice «yeni» sözcük vardır ki bugün TDK'nin **Türkçe Sözlük**'ünde bile anılmaz. Öyle görünüyor ki zora dayanan bu denemenin ayrıntılı bir incelemesi, genel dilbilim bakımından bile önemli sonuçlar verebilir. TDK ile ilgili sonuç ise şudur: Kurum, tek parti döneminde, çalışmaları kamuoyu önünde özgürce tartışılamayan, çalışma verimleri zorla benimsetilmeye çalışılan yarı-resmî bir dernek olarak kalır. O dönemde, dil geliştirme çalışmalarına bürokratik veya resmî bir iş gözüyle bakılır ki gerçek de öyledir.

TDK'ye üye olmak, Türk Dili Tetkik Cemiyeti Nizamnamesine göre pek demokratiktir:

«Madde 9 — Kendisinde kanunî vasıflar bulunan her Türk Cemiyete azâ olabilir. Bunun için yapılacak müracaat üzerine Umumî Merkez Heyeti karar verir.»

Kuruma üye olma koşulları, ilkin V. Kurultayda, yaş tabanı (22 yaş) konarak değiştirilir. 8 Şubat 1951 Olağanüstü Türk Dil Kurultayında ise şöyle belirlenir:

«Asıl üyelik: Madde: 5 — ... a) Yirmi iki yaşını bitirmiş olan, medenî haklarını kullanma yetkisine sahip bulunan, Kurumun amacını benimseyerek Türk diliyle uğraşan veya onunla ilgilenen her Türk, Kuruma asıl üye olabilir. Asıl üye olmak isteyenler, kimliklerini ve kurumun amacını benimsediklerini bildirir bir yazı ve iki yıllık iki asıl üyenin yazılı tavsiyeleriyle Kurum Genel Yazmanlığına başvururlar. Yürütme Kurulunun teklifiyle durumları Yönetim Kurulunda görüşülüp karara bağlanır.

Üyelik koşullarının bir çeşit ağırlaştırılması hep ilginç tarihlere raslar. 13.7.1964'te Olağanüstü Kurultayca Onanan Türk Dil Kurumu Tüzüğündeki koşullar aşağıdaki gibidir:

«Kuruma asıl üye olabilmek için gerekli koşullar şunlardır:

«a) Yirmi beş yaşını bitirmiş olmak;

«b) Medenî haklarını kullanma yetkisi bulunmak;

«c) Kurum'un amacını benimsediği yayınlarından, sürekli çalışmalarından anlaşılmak.

«Kuruma asıl üye olmak isteyenler bir yazı ile Kurum Genel Yazmanlığına başvururlar. Bu yazıya aşağıdaki belgeler iliştirilir:

«— Kimlik belgesi örneği;

«— Öğrenim durumunu ve nerelerde çalıştığını bildiren yazı;

«— Kurum'un amacını benimsemiş olduğunun hangi yayınlarından ya da çalışmalarından anlaşılabileceğini gösterir yazı;

«— Kurum'un amacına uygun davranacığını bildiren imzalı bir belge;

«— En az üç yıllık iki asıl üyenin imzalayacağı uygunluk belgesi. (Bir asıl üye iki Kurultay arasında ancak üç üye adayı için imza koyabilir. Yönetim Kurulu üyeleri hiç bir üye adayının uygunluk belgesini imzalayamaz).

Kilim

Güneşin tüm renkleri vurmuş üstüne
Kan kırmızısından başak sarısına
Çizgileri özgür ve de kıvrak
Siperde yatarcasına
Baklava biçimi kimisi
Zehir zemberek ağıt
Kimisi Mezopotamya nakışı
Bir Urfa türküsü gibi
Başkaldıran zulümlere işkenceye
İçtenlikli ve yanık
Köşede bir başak boynunu bükmüş
Kan damlamış üstüne
Nokta nokta kırmızı
Diyarbakır Gaziantep yüreği
Alt ucunda hayın eller karalamış
Çorum leblebisi değil
Kurşun yarası
Üst ucunda Karadenizli yeller eser
Fatsalı fındık bahçeleri
Yardan geçer serden geçer
Mavnalar bu kilimde
Akköpüktür siyah mavidir benzersiz
Türküleri bir başka türküdür
Ölümlü amma korkusuz
İstanbulun sokakları tekin değildir
Mor siyah kırmızı çekilmiş çizgileri
Bir karabulut çökmüş üstüne
Güne güneşe özlem
Kıvrım kıvrımdır ak çizgilerle
...Ve benim Türkiye kilimim
Karanlık ya da kanlı çizgilerin
Alacalı bulacalı düğümlendiği
Acılı cesetlerin ortasına yığılıp
Namussuz ellere set çektiği
Genç umutların nakış nakış
Biçimlendiği kilimim
Tarihe emanettir
Bilinsin ki uzaktan yakından
Yeni kurtuluşlara ibrettir

Nusret Kemal

«Yürütme Kurulu isteklinin durumunu, gerektiğinde üyelere de duyurur; elde edeceği bütün bilgilere dayanarak incelemesini yapar; görüşünü Yönetim Kurulu'na bildirir. Karar, Yönetim Kurulu'nda gizli oyla ve toplantıda bulunanların üçte iki çoğunluğu ile verilir.

«Üyeliğe alınanlara durum yazılı olarak bildirilir. Alınmayanlar, alınmadıkları günden başlamak üzere aradan iki yıl geçmedikçe yeniden başvuramazlar.»

1973'te toplanan III. Olağanüstü Kurultay, bu koşullarla yetinmeyip Kurumun amacına bağlı olmakla ilgili fıkrayı şöyle değiştirir :

«— Atatürk'e, Atatürk ilkelerine ve Kurumun amacına bağlı olduğunun hangi yayınlarından ya da çalışmalarından anlaşılabileceğini gösteren yazı;»

İki asıl üyenin vereceği salıkça (tavsiyename) ise şu hale getirilir :

«— İki asıl üyenin adayı tanıtan ve çalışmalarını belgeleriyle değerlendiren ayrıntılı sunuş yazısı.»

Ve zamanla ilgili şöyle bir sınırlama konur :

«Asıl üyelik için başvurma süreleri 10-30 ocak, 2-21 mayıs, 1-20 eylüldür. Bu süreler içinde yapılmamış ya da Kuruma gelmemiş olan başvurular geçerli sayılmaz.»

TDK, tek parti döneminde, hattâ politik güç DP'ye geçinceye kadar, yarı-kapalı bir dernektir; çünkü yarı - resmidir. DP'nin bilinen dilsel tutumu, Anayasadaki dilin eski, 1924'teki haline getirilmesi, okullarda Osmanlıca ve Fransızca terimlere kısmen geri dönüş, TDK'ye devlet bütçesinden yardımın kesilmesi, vb., bir bakıma, egemen sınıfların bürokrasiye tepkisinin yansımalarından biridir. DP'nin tutumu nasıl olacağı anlaşılır anlaşılmaz, 8 Şubat 1951'de toplanan Olağanüstü Kurultayda, üyelik koşullarının Kurumu yarı-kapalı tutacak yolda değiştirilmesi ilginçtir. Küçük-burjuva bürokrat aydınlar, ellerine geçmiş bir mevzii berkitme kaygısındadırlar; ve yalnız kendilerine güvenebileceklerini bilmektedirler.

Akşam Şiiri

yorgun bir gecenin tutsağıyım
rüzgarlı sokaklar var ardımda
gözlerim esrik, saçlarım yağlı
sakallarım da uzamış inadına

şiirim, şiirleyim, buz kesmişim
beynim çatlayacak sokaklarda
yoksa gece miyim, sensiz miyim
azalan sevgi miyim çürüyen dünyada

oyy kuş, geceyi biçen deli kuş
yüreğini ver gir içime
yakarız belki seninle hırsı da öfkeyi de
daha sönmemiş güneşlere süzüle süzüle

Fergun Özelli

Üyelik koşullarında 13.7.1964 Olağanüstü Kurultayına kadar değişiklik yapılmaz. 1964 yılı, 1961 Anayasası ile kavuşulan özgürlüklerin düşünce alanında yaşanmaya başlandığı, aydınların renklendiği yılların başlangıcı sayılabilir.

Böyle bir dönemde, TDK'deki aydınlar Kurumu daha kapalı hale getirme gereğini duyarlar. Kurumun daha da kapalı hale getirilmesi ise, 12 Mart döneminde, ilerici aydınlar çeşitli baskılarla karşılaştığı sırada, 1973 Olağanüstü Kurultayında olur. Üyelik koşullarını değiştirip Kurumu gittikçe daha kapalı hale getirme kararlarının hep **olağanüstü** kurultaylarda alınması bir raslantı olabilir mi?

Kuşaklar değişmişse de TDK ilk Kurultaydaki üyesel yapısını korumuştur. Kuşkusuz, bugünkü üyeler, kafaca o ilk üyelerin birer kopyası değildir; toplumsal gelişmeye uygun olarak, kendi sınıflarının gösterdiği değişmeyle bağdaşan bir değişme göstermişlerdir. Bu değişme, Türkiye küçük - burjuvazisinin gösterdiği değişmeye uygun düşmek gerekir. Şu veya bu ünlü yazarın veya aydının Kuruma her nasılsa üye kabul edilmiş olması, Kurumun «genel oy durumunu» değiştirmez. Onların Kuruma alınması, TDK'nin gittikçe daha kapalı bir dernek haline getirildiğini bir «olgu» değilmiş gibi göstermek için alınmış bir tedbir bile sayılabilir. Böyle düşünülmezse, onların üyeliği Kurumdaki «demokratik oyların» artmasına yorulmak gerekir ki, kurultaylardaki kararlar böyle bir olgu bulunduğunu gösterir gibi değildir.

1950'den sonra, TDK, veya TDK'nin tüzel kişiliğinde o güne kadar izlenmiş dilsel politika, eleştirilmeye başlanır. Çeyrek yüzyıldır her türlü eleştiriden uzak çalışmaya, çalışma verimlerinin resmen benimsenip benimsetilmesine alışmış TDK'li aydınlar, yaptıklarını gerekçelendirmek ve savunmak durumunda kalırlar. Gerek eleştiriler gerek yanıtlar sığ, ama serttir. TDK'li aydınlar, davalarını savunurken, politik bakımdan burjuva ölçülere göre bile yeterince eğitilmiş veya yetişmiş görünmezler. 1950'ler Türkiyesinde Mc Carthyciliğe taş çıkartan bir politika güdülür. O yıllarda şoven bir dil geliştirme politikası izlemekten başka bir şey yapmayan TDK'li aydınlar da bu gerici politikanın saldırılarına uğrarlar. TDK sözcüleri bu saldırılardan uzun yıllar, haklı olarak yakınırlar. 12 Mart döneminde toplanan Olağanüstü Kurultayda Kurum tüzüğündeki üyelik koşullarına «Atatürk'e ve Atatürk ilkelerine bağlılık» herhalde ve biraz da bundan eklenir.

İlericilik ilişkin **(relative)** dir. Dünün ilerici sınıfı burjuvazi, bugün gericidir. Belirli bir çağda, belirli bir toplumda ilericilik, o toplumun nesnel ve öznel koşullarında insanlığın toplumsal ilerleme yasalarına uygun davranıp davranmamaya bağlıdır. TDK'nin ilericiliği de bu ölçüye göre tartışılmak gerekir. TDK «sosyalizme eğilimli veya yönelik» anlamında ilerici olmamıştır. TDK'den böyle bir ilericilik de beklenemez. Ama, öyle görünüyor ki, bu derneğe yöneltilmiş Mc Carthyci saldırılar, bir zamanlar, kimilerinde onun bu anlamda ilerici olduğu sanısını uyandırmıştır.

Tarihsel gelişimi içinde TDK en kalın çizgileriyle böyledir. Kurumla ilgili her türlü eleştirme ve değerlendirmede bunlar her zaman gözönünde tutulmalıdır...

Şiirler

Peter Maiwald

ÇEVİREN :
YILMAZ ONAY

Peter Maiwald, Federal Almanya'nın «Stüddeutsche Zeitung», «Frankfurter Rundschau», «Die Zeit» gibi önde gelen gazetelerinde düzenli yayınlanan kısa şiirleri, «Raith», «Asso», «Plaene», «Damnitz» gibi yayınevlerince yayınlanan şiir kitapları ve plaklarıyla günümüzün en önde gelen Federal Alman şairlerindendir.

Sendika gazetelerinin de sürekli sanatçısı olan Maiwald'ın, «İşçi B. nin Hikâyeleri» (Geschichten vom Arbeiter B.) adlı bir kitabı 1975 de yayınlandı, 1979 da son yeni baskısı yapıldı. Hayatın en gözden kaçabilen, önemsiz gibi görünebilen noktalarına bile bir «İşçi B.» nin gözüyle yaklaşan Maiwald'ın bu kitabı için, kısa şiirlerinden birini başa alarak Damnitz yayınevi şöyle not koymuş : «Emekçi - Biri şöyle açıkladıydı bunu : Ekmeklerin tümünü sen yapar pişirirsin. Sana bir dilimini verecek olan için.» İşçi B. nin hikâyeleri, 'bir dilimini verecek olan için' ekmekleri yapıp pişirenlerin sözünü söylüyor. Maiwald dili ciddîye alıyor. Çünkü insanları ciddîye alıyor..»

Aşağıda yalnızca bir bölümünden birkaç şiirini okuyacağınız Federal Almanya'lı şair Maiwald'ın, söz konusu kitabı, Sosyal - İş sendikasının kültür yayınları dizisi için dilimize çevrilip, kendisinden yayın izni istendiğinde, yazarın gönderdiği şu yanıt da az şey söylemiyor :

«Bu güzel habere çok sevindim. Bir yazar için, kullanılacağını, işe yarıyacağını duymaktan daha güzel ne olabilir? Benim şiirlerimle birşey katabilen dostlara en yürekten selâmlarımı iletin.. Sonrası için de zevkle hazırım..»

Edebiyatçı Tavrı

Gururlu bir pozla :
«Ben zaten az kişi için yazarım»
Dedi yazarın biri.
İşçi B., biliyorum dedi,
Yayınevi patronları için, değil mi?

Ölümlülük Üstüne

Manası pek derinlerde yatan
Tumturaklı sözlerle
Mısralar düzen şair beylere
Bir küçük önerim var, dedi B. :
Gitsinler, parçabaşı çalışan
Kadın işçilere baksınlar bir kere,
Sabahın köründe işbaşı yapılırken
İşçilerin yüzlerine bir iyice baksınlar,
Akşam çıkışta, aynı yüzleri tekrar
Tanımak üzere..

Yangında

Yangının ucu göründüğünde
Biri
Bunun uyarısını yapan şiirini, yazmıştı çoktan.
Diğerinin, yazdığı şiir yakıldı.
Üçüncü, söndürmeğe koştu yangını.
Bu çabanın şiirini yazdı bir dördüncü.
Ve beşinci
Yıkıntının üstüne yeni yapının kurulmasına katıldı.
Altıncı, açılışın kıvancını yazdı.
Bunların hiçbirinde
İşçi B. nin imzası yoktu
Fakat tümü birden
Tek bir imzadır zaten,
Diyordu B.

Söyleşinin Sonu

Söyleşinin sonunda kalktı ayağa :
İyi, dedi
Daha kolay olur elbet, satın alıp okumak,
Kitaplar daha ucuz olursa.
Ama
Ya okumak için gerekli zaman?
O nasıl ucuzlayacak?

Susmak

Tel gözlüklü yazar arkadaş
Bırakmıştı yazı yazmayı.
Vahşetin ve sefaletin derecesi
Artık sığmaz oldu kelimelere, diyerek,
Susmuştu.
İşçi B. sordu :
Yani, dedi, son söz
Onlara kalsın, öyle mi?

Mezar Taşına Yazılacaklar

Eski
Mezar taşlarındaki yazıları not ederken
Gözlüklü araştırıcı düşündü :
Öyle bir güne gelsek ki,
Artık mezar taşlarına
«Huzur içinde uyu sen uykunu»
Diye yazılmasın bir daha.
Çünkü dünyanın bir yarısında
Huzur içinde yaşanmakta çoktandır.
İşte o gün, dedi İşçi B.
Ben de mezar taşıma şunu yazsınlar isterim :
Çağını severek yaşadı ve öldü
Hem de o kadar ki!.

Tarih Meselesi

Diyojen'in fenerini gösterdiklerinde
Güzel, dedi, ama
Çağın karanlıklarını da
Gösterin bana.

Televizyon

Bir insanın öldürülmesi
«Güne bakış»tan sayılıyorsa
Bundaki akıl dışı dehşet
Nasıl çıkar açığa?

inceleme

Didaktik Edebiyat ve Dialektik

Sargut Şölçün

«Yalnızca anlaşılır olanı anlayanlar, çok az şey anlıyorlar demektir.»

Marie von Ebner - Eschenbach

Diğer bütün sanat dallarında verilen ürünler gibi, edebiyat ürünü de başlıbaşına bir tavıralıştır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren, edebiyatın insanların bireysel ve toplumsal gelişmesinde, toplumsal çatışmalarda çok önemli ağırlığı olduğunu görüyoruz. Tarih sahnesinde yerini almaya başladığından beri burjuvazinin sınıfsal mücadelesinde edebiyata verdiği büyük değer yadsınamaz(1). Tüm toplumsal yaşamı «yazılı» hale getirme çabasında olan burjuva ideolojisi, edebiyatın, çağın ruhunu yansıtan, buna en uygun içerik ve biçime en kısa sürede ulaşabilen özelliğini çok iyi anlamış ve ayrıca bu duruma büyük ölçüde katkıda da bulunmuştur. Edebiyat, diğer sanat dallarını da doğrudan etkileyebilen bir türdür. Tiyatro, radyo oyunu ve sinema sanatının çıkış noktası edebi metinlerdir. Bu özellik, edebiyatın en ilkel maddesinin **söz** olmasından ileri gelmektedir (2). Sanat faaliyeti, edebiyat ürünü olarak insanlar arasındaki iletişime ve bilgilenmeye daha üst düzeyde yardımcı olmaktır. Çünkü, dil olgusunun bir ifade ve biçim verme aracı olarak edebiyatta kullanılması durumu, toplumsal yaşamın zorunlu kıldığı bu ihtiyaçların karşılanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu açıdan, bir edebiyat ürününü anlamak, yorumlamak, eleştirmek, diğer sanat dallarında yaratılan ürünleri değerlendirmekten daha farklı bir çalışmadır. Edebiyat sanatının iletişim ve bilgilendirme alanındaki bu gücü, onun estetik potansiyelini artırmaktadır.

Edebiyatın en ilkel maddesinin **söz** olması, onun insanın düşünsel faaliyeti ile çok daha yakın bağ kurmasının nedenidir. Elbette ki, edebiyatın diğer sanat dalları karşısında zayıf kaldığı noktalar da vardır. Örneğin, edebiyat göze ve kulağa doğrudan hitabetme şansından yoksundur. Ancak, bu durum, onun yukarda sayılan özelliklerini ve bu özelliklerin sağladığı avantajlı pozisyonunu değiştirmez. Tekrar edersek, edebiyatın gücü, onun insanda duyu organlarını da yöneten ve düşüncenin maddi kaynağı olan beyinle yakın ilişki kurabilmesinden ileri gelmektedir. Bu iddiayı doğrulayabilecek bir başka nokta daha vardır: Toplumsal çatışmalar sürecinde düşünceye karşı uygulanmak istenen baskı önlemleri, öncelikle edebiyat ürünlerine karşı barbarca uygulanır. Ne var ki, bu durumda da edebiyat açısından çare tükenmiş değildir. Edebiyatın toplumsal **zora** karşı gösterdiği tepki ve bu tepki sonucu ortaya çıkan olanaklar, uygarlık tarihi açısından büyük değer taşıyan belgelerdir. İşte **didaktik edebiyat,** böyle bir tepkinin ürünü olmuştur.

Klasik anlamda edebiyat, **lirik, epik** ve **dramatik** olarak üç ayrı türler bütününü içermektedir. Toplumsal gelişmenin bugünkü düzeyi ve bununla bağlantılı olarak çağımız insanının estetik faaliyeti gözönüne alındığında, söz konusu bütünler arasında eskisi gibi kesin ayırım yapmak yanlış olur. Böyle bir ayırıma kalkışmak anakronik düşünmek demektir. Türler bütünleri arasındaki sınırların keskinliğini kaybetmeye başlaması, insanın estetik bilincinin geliştiğinin bir işaretidir. Didaktik edebiyat, lirikle epik arasındaki sınırların akışkanlık kazandığı dönemin ürünüdür. Bugünkü burjuva ideolojisi, didaktik edebiyatın «sanat olmadığını» ileri sürmektedir(3). Oysa, öncelikle Ortaçağ'da —yâni burjuvazinin bir sınıf olarak iktidara geçme mücadelesi verdiği dönemde—, bunun tersi düşünülmüştür. Yine bugün burjuvazi, didaktik (öğretici) edebiyatın kaynağının hemen her toplumda belli bir kültür aşamasında olduğu görüşünü savunmaktadır(4). Söz konusu aşama, bilimin henüz kendi başına bir toplumsal faaliyet alanı olmadığı ve sanat faaliyeti ile birlikte yürütüldüğü dönemdir. Ancak, bu durum, didaktik edebiyatın doğuşuna bir kaynak olarak gösterilemez. Kendine özgü işleviyle didaktik edebiyat,

---

mesel

Düşünür İle Sahte Öğrenci

Birgün Bay Keuner'in yanına gelen sahte bir öğrenci şunu anlattı: «Amerika'da beş başlı bir dana var. Bu konuda ne dersin?» «Hiçbir şey» dedi Bay Keuner. O zaman sevinen sahte öğrenci, «Ne kadar bilge olsan, bu konuda o kadar çok söz söyleyebilirsin.»

Aptal olan çok şey bekler. Düşünür az şey söyler.

B. Brecht

---

toplumsal çatışmanın sınıflar düzeyinde olmaya başladığı çağlardan kaynaklanmaktadır. Öğretici hedefle sanatsal biçim kaygısının dengede olduğu ve didaktik edebiyatın estetik faaliyet içinde ağırlık kazandığı dönem, Avrupa'da burjuvazinin feodalizme karşı verdiği mücadelenin büyük boyutlara ulaştığı 18. yüzyıl içinde olmuştur.

Didaktik edebiyatı, türleri içinde üçe ayırabiliriz: 1. Gnomik (özdeyiş) biçimler. 2. Parabolik (mesel) biçimler. 3. Satirik (hiciv) biçimler. Aforizma, epigram (iğneleme), deneme, bilmece... vs. **gnomik** biçimleri oluşturur. **Parabolik** biçimlere fabl (öykünce), parabol (mesel)... vs. ve **satirik** biçimlere de satir (hiciv, taşlama), parodi, travesti (gülünçleme) girer(5). Gerek didaktik edebiyatın özelliği, gerekse adı geçen türlerin epik, lirik ve dramatik unsurlardan yararlanması, bu tür metinlerde biçimin içerik karşısında ikinci plana düşmesine neden olur. Bir lirik tür olan balad da, içerik ve biçim olanakları açısından, lirik, epik ve dramatik unsurlardan yararlanması bakımından didaktik edebiyat içinde kabul edilebilir. Tarihsel bilgi ile güncellik sorununu gözönünde tutarak, burada yalnızca



Süleyman Demirel

fabl, satir ve balad türlerini daha ayrıntılı ele almakla yetineceğiz.

Fabl, kelime olarak Latince kökenli olup (fabula) **anlatı** anlamını taşır. Malzemesini, daha çok pratik toplum yaşamının karmaşıklığından, sorunlarından sağlamıştır. Fabl'in ana fikri, karşılaştırma ve benzetme yoluyla aktarılmış ve daha çok hayvanlar dünyasından örnekler kullanılmıştır. Didaktik edebiyatın genel özelliği olan hem öğretme, hem de eğlendirme yanı dolayısıyla ikili bir doğası vardır. Frigyalı köle Ezop ve La Fontaine, fabl türünden ayrı düşünülmeyen iki isimdir. Ezop'un gerçekten yaşadığı konusunda kuşkular vardır; onun, köleci toplum düzeninde Yunan halkının yaratıcılığının bir ürünü olduğu da ileri sürülmüştür. Ancak, her iki durumda da değişmeyen bir nokta vardır: Ezop (gerçek ya da hayal ürünü bir kişilik olarak) kayalardan atılarak susturulmuştur. Hayvanları konuşturarak ve böylece metinle arasına mesafe (distance) koyarak düzeni eleştiren Ezop fablları, bu türün toplumsal çatışmalar içinde önemli bir mücadele aracı olduğunu göstermektedir. Ezop, hayvanları kullanmasına rağmen, zamanın egemenleri tarafından cezalandırılmaktan kurtulamamıştır. Aydınlanma Çağı'nda fablın yeniden önem kazanması, öncelikle La Fontaine'in tanınmasıyla olmuştur. Lessing, fabl türünün insanların tutkularına değil, bilgisine hitabettiği görüşündedir(16). Fablda hayvanların dile gelmesi de, yazarın güvenliğini sağlamak amacından başka, bilginin tutkuların etkisi altında kalmaması gerektiği içindir. Bu durum, aynı zamanda fabl türünün işlevi açısından vazgeçilmez olan yabancılaştırma ilkesine de uymaktadır:

> «Bir tilki, peşindekilerden kurtulmak için, kendini bir duvarın üstüne atar. Sağ salim diğer tarafa inebilmek için, yakındaki dikenli çalıya tutunur. Aşağıya inmiştir, ama dikenler kendisini acı verecek kadar yaralamıştır. 'Yazıklar olsun', diye bağırır tilki, 'zarar vermeden yardım edemeyenlere'.(7)

mesel

Sokrates

Felsefe tarihi hakkında bir kitabı okuduktan sonra Bay K., filozofların şeyleri esasta tanınmaz olarak gösterme girişimleri üzerine görüşünü açıkladı küçümseyerek. «Sofistler, hiç inceleme yapmadan birçok şeyi bildiklerini ileri sürdükleri zaman», dedi Bay K., «sofist Sokrates, birşey biliyorsa, o da hiçbir şey bilmediği gibi çalımlı bir iddia ile ortaya çıktı. Ondan şu sözü de cümlesine eklemesi beklenirdi: çünkü, ben de hiçbir şeyi incelemedim. (Birşey bilmek için, incelemek zorundayız.) Ancak, görüldüğü kadarıyla sözüne devam etmiyor ve belki de, ilk cümlesinden sonra kopan ve ikibin yıl süren korkunç alkış, arkadan söylediği her sözü yuttu.»

B. Brecht

Satir, bir tür kavramı olarak **satyr** (Yun.) kelimesinden olmayıp, **satura** (Lat.) kelimesinden gelmektedir. Kelime olarak anlamı, Latince'de **tok, verimli** karşılığındadır. Satir, Roma toplumunun ürünüdür. Sanatsal bir düzeye erişmeden önce, daha çok rakibi eleştirmek, alaya almak amacıyla kullanılıyordu. Daha sonra, özellikle Lucilius ve Horaz'la ortaya çıkan ürünler, satirin belli bir estetik bilinç düzeyi ile yazılmakta olduğunu gösterdi. Reformasyon yıllarında ve onu izleyen çağlarda satir, gelişmekte olan burjuvazinin elinde önemli bir sanat silahı durumuna geldi. Aydınlanma Çağı'nda aydınlar arasında **akılcı davranışın** belirleyici bakış açısı olması nedeniyle toplumsal eleştiri satir yoluyla yapılıyordu. Lessing ve Voltaire'de satir türünün, varolan toplumsal ilişkileri **gülünç yapmak,** feodalizmin baskısına karşı koymak için onun **gülünçlüğünü** göstermek amacıyla kullanıldığını görüyoruz. 19. yüzyılın ortalarına doğru satir türü çok daha belirgin politik - toplumsal bir içerik kazanmıştır. Böylelikle toplumsal çelişkilerin ortaya çıkarılması ve eleştirilmesi, gerek biçim gerekse içerik açısından çok daha üst düzeylerde yapılabilmiştir.

Satir yazarı, metinle kendisi arasına bir mesafe koymaz, bu anlamda açıkça yan tutar. Ne var ki, bu yan tutuş, zaman ve içinde yaşanılan koşullara göre değişik biçimde belirir. Tabii ki, bu noktada yazarın ifade gücü, üslûp özellikleri, bir başka deyişle bireysel yaratıcılığı da etkileyici rol oynar. Bütün bu nedenlerden dolayı, satiri kendi başına bir tür olarak almak yerine, biçim - içerik dengesinin içerik lehine bozulduğu bir üslûp sorunu olarak görmek doğrudur. Çünkü, satir, lirik, epik ve dramatik olarak üç ayrı türler bütünü içinde görünmüştür; anekdottan romana, hikayeden komediye kadar çok çeşitli biçimlerle ortaya çıkmıştır. Bu bağlam içinde satirin edebiyatın tüm olanaklarından yararlanma yoluna gittiğini söyleyebiliriz. Bunun anlamı, satirin hemen bütün toplumsal kesimlere, her koşul altında, dilin çeşitli olanaklarını kullanarak ulaşabilmesidir. Dolayısıyla ve çıkış noktası olan toplumsal çatışmalara çoğu kez doğrudan işaret etmesi (hatta, yazılı dilde hemen hiç rastlanmayan küfürlere bile yer vermesi) nedeniyle hangi biçimde olursa olsun, satir toplumda büyük ilgi görür. Bu ilgi iki ayrı yandandır: Bir yandan, satirin savunuculuğunu yaptığı, toplumda çoğunluğa sahip yönetilen kesiminden (ki, bu kesim var olandan memnun olmadığı için, de-

Şiirler

Aytekin Karaçoban

YÖN BULMAK

Çatlaktır sesi
radyoda istasyonlar karışmasıdır
içimde kol gezen delişmenliğin.
Eşkiyalığım savrukluğum yanlışlığımdır
sunarım yaşama
üstüme yıkılır.

Çağlayan olurum.
Düşer sularım taşlara,
vura vura başlarını taşlara,
akar akar akarlar
sakat
koltuk değnekli
durgunluğa.

Yön bulmalı
benim olan türküyü çığırarak,
Fışkırmalı kentlerce
harabeler arasından.
Alyanaklı meyveler büyütmeli
yaprakları güneşten ateş
kökleri topraktan su emen ağaçlarca.

Durma!
sakın ha durma!
Biçim ver şiir soluğuma
arılar uçurmalıyız
bal yaptırmaya.

GURBET, YILDIZLAR, SEN, ŞİİR V.S.

Yıldızlar cıvıl cıvıl
kuşlar uykudadır
seni getirir saatin tıkırtıları
Gözlerimin durakladığı noktada
anılar karmaşasında saydamlaşır
el ele
ten teneliğimizdeki coşkunluk
Düşlerimin göğünde
kanat çırpmaya durur sevincim
ipek sesli bir şiir dolanır
dolanır yöremde

«Tez gel» demişsin

Sazın tellerine
kavalın deliklerine vururum özlemi
ezgilerin bedeninde
ince diken çizikleri

«Tez gel» demişsin

Kırılır kanadı kuşumun
koşamaz gözlerim o coşkunluğun ardından
Yöremde dolanan şiir
sabırla hıncı yoğurmaya çeker
çeker kolumdan

ğişiklikten yanadır; değişikliği ve böylece kendi görüşlerini temsil eden satiri benimser), öte yandan da, satirin saldırısını yönelttiği, toplumda azınlığa sahip yönetici kesiminden (ki, bu kesim değişiklikten yana olmadığı için ve saldırının somut hedefi olması nedeniyle satire ilgi duyar) gelir. Kalite olarak birbirinin zıddı olan bu iki ayrı ilgi arasında birbirini belirleyen bir bağ vardır. Satire çeşitli toplum kesimlerinden kaynaklanan yakın ilginin bir başka nedeni de, onun karşı çıktığı bir reel - toplumsal duruma alternatif göstermesidir. **Candide**, bu konuda güzel bir örnektir. 1759 yılında yazdığı eserinde Voltaire, dünyaya metafizik gözle bakan insanı eleştirmekte, yaşamın bir çelişkiler bütünü olduğunu, rastlantıların büyük rol oynadığını ve dünyada yanılsamaya yer olmadığını anlatmaya çalışmaktadır. «Voltaire'nin kozmik satiri yaşam heyecanı ile alay etmiyor... gerçekliğe hizmet amacıyla düzeltmek istediği sabitleştirilmiş, geleneksel olarak güzele boyanmış bir bakış açısına karşı yöneliyor.»(8)

Heinrich Heine'nin 1844 yılında yazdığı **Almanya, Bir Kış Masalı** adlı eseri de dünyada tanınmış satir örneklerindendir. Heine, 27 bölümden oluşan bu uzun şiirinde Almanya'daki feodal düzeni eleştirmektedir. Daha ileri demokratik koşullara sahip olan Fransa'yı örnek alan yazar, toplumsal kurtuluşu burjuva cumhuriyetinin kuruluşunda görmektedir. Adı geçen eserinden aktarılan aşağıdaki bölümlerde, Heine, Fransa'dan kendi ülkesine girerken yaşadıklarını anlatıyor:

Aylardan hüzünlü kasımdı,
Günler bulutlu,
Rüzgâr koparırken ağaçlardan yaprakları
Yola çıktım Almanya'ya doğru.

....

Kokladılar herşeyi, karıştırdılar
Gömlekleri, mendilleri, pantolonları;
Dantelâ arıyorlardı ve mücevherat,
Bir de yasak kitapları.

Sizler delisiniz, bavulu arıyorsunuz!
Bulamayacaksınız birşey orada!
Benimle dolaşan kaçak eşya,
Hepsi burada, kafamda.

....

Yanımda duran bir yolcunun
Dediğine göre, karşımdaki
Prusya Birliği'ymiş,
O büyük gümrük zinciri.

«Gümrük Birliği» —devam etti—
«Bizi millet yapacak
Ve parçalanmış vatanı
Birliğe kavuşturacak.
O sağlayacak bize dış birliği,
Hani o maddi olanını;
Birliğin manevisini de sansür verecek,
Gerçekten ideal olanı—
.........(9)

Türk Dil Kurumu, baladı «1 — (XII. ve XIII. yüzyıla kadar) Dans şarkısı. 2 — Uyak öyküsü, uyak türü ve dize sayısı bakımından birbirinin aynı üç bent ve bir sunu ile başlayan yarım bentten oluşan eski bir Fransız koşuk biçimi. 3 — Koşuk biçiminde bir tür masal.»(10) olarak tanıtıyor. Bu tanım, belli ki, geniş bir araştırma yapılmadan ve yalnızca Roman (Latin) baladı gözönüne alınarak bir araya getirilmiş. Oysa bir Germen - Alman baladı vardır ki, Roman baladından çok daha çeşitli biçimleri içermektedir. Bu bağlam içinde baladı, 1. Kahramanlık şarkısı, 2. halk baladı ve 3. sanatsal değere kavuşmuş balad olarak üçe ayırabiliriz. Bu türle ilgili biçim ve içerik sorunlarına el atarak değişik görünümlerinin özelliklerini incelemek, bu yazının sınırlarını aşan bir ayrıntı olacaktır. Bu nedenle burada yalnızca Brecht'in tanınan bir baladına, **Ulm'lu Terzi (Ulm 1592)** başlıklı **anlatı - şiirine** kısaca değineceğiz.

Baladın en kısa tanımı **küçük kapsamlı manzum epik** olarak yapılabilirse de hayli eksik kalır. Herşeyden önce balad, lirik ve epik unsurların yanı sıra, dramatik unsurlardan da yararlanır. Hatta monolog ve diyalog, bu şiir türünde gerilimin en üst düzeyde olduğu yerde kullanılır. Balad, günlük yaşam içinde yepyeni şeyler öğrenen, toplumsal çatışmanın ortasında bulunan ve böylece yeni görüşlere, değerlere varabilen insanı anlatır. Bu yanıyla balad, didaktik edebiyata yaklaşır. 20. yüzyılda balad zamanın akımına uyarak politik bir anlam da kazanmıştır. Brecht'in baladına (şiir her ne kadar diyalektiği anlatıyorsa da) bu açıdan bakmak doğru olur.

Ulm'lu Terzi'de söz konusu olan, 1592 yılında Ulm'da bir terzinin uçma denemesidir. Vücuduna kanatlar takıp kilisenin damına çıkan terzinin ne yapacağını halk merakla beklemektedir. Ancak piskopos, insanın kuş olmadığını ve dolayısıyla uçamayacağını söyleyerek bu denemeye ilgi göstermez. Kendini boşluğa bırakan terzi meydana düşer ve parçalanır. Piskopos, kendisinin olacakları bildiğini ve haklı çıktığını söyler(1). Terzinin girişimi feodalizmin egemenliğini kaybetmediği bir dönemde tanrıya karşı çıkmakla eş anlama geliyor ve aynı zamanda kilisenin o zamana kadar sürmüş olan otoritesini yaralamaya yöneliktir. Baladın sonunu düşünürsek, kilisenin bu olaydan herhangi bir yara almadan çıktığını anlarız. Çünkü, henüz yeteri bilgi ve beceriye sahip olmayan insan, o güne kadar geçerli olan yasaların egemenliğinden kendini kurta-

mesel

İkna Edici Sorular

Bay K. dedi ki: «Farkettim ki, herşeye verilecek bir cevabımız olması nedeniyle çok kişiyi öğretimizden korkutuyoruz. Propagandanın çıkarı uğruna, bize tamamen çözülmez görünen sorulardan bir liste hazırlayamaz mıyız?»

B. Brecht

ramamıştır. Ne var ki, 16. yüzyılda bir hayal olan, 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu bir diyalektik süreçtir. Brecht bu süreci dolaylı olarak anlatıyor ve sentezi okura bırakıyor. Terzinin tezi o gün için yanlıştır, piskoposun tezi ise yine o gün için doğrudur. Oysa bugün bu tezlerin doğruluğu ve yanlışlığı yer değiştirmiştir. **Şimdi** düşünülemeyen pek çok şey **gelecekte** reel duruma gelecektir. Brecht'in baladında öne sürdüğü bu görüşü yalnızca bir düşünme yöntemi olarak almak, balada haksızlık etmek demektir. Yazar, toplumların diyalektik gelişmesinin altını çizerek **bugünün yarın artık bugün kalmayacağını** vurguluyor ve politik-toplumsal değişimin gerekliliğine işaret ediyor.

Estetik duygu, estetik haz, insanın fiziksel varlığının ayrılmaz bir parçasıdır. Çünkü, onlar, bizzat gerçekliğin nesnel özelliklerinin ve niteliklerinin yansımasıdır. Yani, estetik duygu, insanın doğal «tür özelliği» dir(12). Ancak, bu noktada öznenin yaratıcı faaliyeti de hesaba katılmalıdır. Bu reel faaliyetle estetik bilinç üretici faaliyete dönüşmektedir. Bu dönüşüm şu tezi doğruluyor: Estetik bilincin ve estetik faaliyetin doğası ve işlevleri, insanı insan yapan pratik faaliyetle, yani çalışmayla açıklanabilir. Bu çalışmanın en önemli özelliği, belli bir amaca yönelik olmasıdır. «Bu amaç, gelecekteki faaliyetin ideal modelidir.»(13) İnsanın amaçlarıyla nesnel dünya arasında olan ilişki birbirini karşılıklı olarak etkiler ve diyalektiktir (1 numaralı diyalektik ilişki). Çünkü, amaçlar, nesnel dünyanın ürünüdür, aynı zamanda amaçlardan söz edebilmek için nesnel dünyanın varlığı vazgeçilmez bir koşuldur. İnsanın gerçeklikle olan karmaşık ilişkiler sistemi içinde estetik ilişkinin özel bir yeri vardır. Estetik faaliyeti zorlayan, insanın toplumsal yaşamıdır. Tek başına yaşadığını varsaydığımız **insanın** estetik bilince sahip olması ve estetik faaliyet içinde bulunması olanaklı değildir. «Tarihi materyalizm, 'estetik olanı', daha genel bütünler olan 'faaliyet' ve 'toplumsal bilinç' karşısında bir türler bütünü olarak görür.»(14)

Yukarda sayılan özelliklerinden dolayı edebiyatın «estetik olan»ın yaratılmasında, gelişmesinde, bireysel ve toplumsal faaliyeti geliştirmesinde belirleyici bir rolü vardır; ve bu rol kalıcıdır. Örnek olarak verilen edebiyat türlerinin açıkça gösterdiği gibi, toplumsal faaliyetin ve gelişmenin dıştan engellenmesi girişimine tepki olarak **daha yoğun** bir estetik faaliyet doğmaktadır; estetik bilinç **daha bir üst düzeyde** toplumsal nitelik kazanmaktadır. Bu da ister istemez didaktik edebiyatı gündeme getirmiştir. Çünkü, estetik faaliyet ile estetik bilincin kendini bu yönde dışa vurmalarına uygun ve zorunlu toplumsal koşullar hazırdır. Didaktik edebiyat, bireyler arasındaki toplumsal iletişimi nitelik ve nicelik açısından geliştirir, değiştirir. Didaktik edebiyat reel olarak kendisini doğuran toplum koşullarının ortadan kalkmasına çalışır, onların süratle değişmesini amaçlar. Bu durumda bir başka diyalektik ilişki ortaya çıkmaktadır (2 numaralı diyalektik ilişki). İki numaralı diyalektik ilişki, bir numaralı diyalektik ilişkinin sonucu olduğundan, aynı zamanda onu doğrulamaktadır da. Diyalektiği edebiyat sanatında uygulayan büyük usta Brecht'in didaktik edebiyat türüne önem vermesini bu iki diyalektik ilişkiyle açıklayabiliriz(15).

---

mesel

Çaresiz Küçük

Bay K., uğranılan haksızlığı ses çıkarmadan kabullenmek gibi kötü bir hareket üzerine konuşurken şu hikâyeyi anlattı:

«Kendi başına ağlayan bir çocuğa, yoldan geçen biri üzüntüsünün nedenini sordu. 'Sinema için iki lira biriktirmiştim', dedi çocuk, 'sonra biri geldi ve bir liramı elimden çekip aldı'. Ve bu sırada, biraz uzaktaki bir çocuğu işaret etti. Adam, 'Yoksa bağırıp yardım istemedin mi?' diye sordu. Biraz daha kuvvetli hıçkırıp 'İstedim', dedi çocuk. Adam, şefkatle okşayarak 'Seni kimse duymadı mı acaba?' diye sorgusunu sürdürdü. 'Hayır', diye hıçkırdı çocuk yine. 'Daha yüksek sesle bağıramaz mısın?' diye sordu adam. 'Hayır', dedi çocuk ve ona yeni bir umutla baktı. Çünkü, adam gülümsüyordu. 'Öyleyse, onu da ver', dedi adam ve çocuğun elindeki son lirasını da alarak yoluna kayıtsızca devam etti.»

B. Brecht

---

(1) Bu konuda verilecek en ilginç örneklerden biri, 19. yüzyılın başında Grimm Kardeşler'in Alman halk masallarını «Çocuk ve Ev Masalları» adı altında toplamış olmalarıdır.
(2) Bkz. M/L. Aesthetik, Autorenkollektiv u. L. von M. Owsjannikow, Berlin 1976, s. 244 v.d.
(3) Bkz. Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1955, s. 372.
(4) Bkz. a.g.y.
(5) Bkz. Poetik in Stichworten, Ivo Braak, Kiel 1969, s. 114 ve 150.
(6) Bkz. Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, hrg. v. Reinhard Dithmar, München 1976, s. 17.
(7) G. E. Lessing, «Tilki», bkz. Poetik in Stichworten, a.g.y., s. 163. (Almanca'dan yapılan alıntılar Türkçe'ye tarafımdan çevrilmiştir. S.Ş.)
(8) Das Fischer Lexikon, Literatur 2/2, s. 519.
(9) Heinrich Heine, Deutschland, ein Wintermaerchen, Reclam, Stuttgart, 1975, s. 7 v.d.
(10) Yazın Terimleri Sözlüğü, s. 24 (TDK yayınları 404, Ankara 1974)
(11) Bkz. themen und texte 8, hrg. v. W. Buch, Crüwel V., Dortmund.
(12) Bkz. M/L Aesthetik, a.g.y., s. 44 v.d.
(13) M/L Aesthetik, a.g.y., s. 44.
(14) M/L Aesthetik, a.g.y., s. 45.
(15) Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sargut Şölçün: Bertolt Brecht'in Güncelliği Üzerine, Türkiye Yazıları 36/1980, s. 4-8.

İstanbul

Erol Çankaya

—Tahir'e Basit Şiir

Haliç Üsküdar Beyoğlu'nu dizerek
Vapurlar arabalar mavnalar gürültüsünü
O koşuşan insanların ekmek uğraşlarını
Ümraniye deyip yanına koyup Topağacı'nı
Bir dizeyle açılıp Kartal'dan Sur dışlarına
Varıp bir vapurla Köprü'den Adalara
Bir bahar Kalender'iyle Boğaz'a açılıp
Bir hüzünle bir belirsiz şiirin serüvenine
Yazmak isterim o İstanbul yılını.

Orda yalnız kalındı sıla ağrıdı durdu
Köprü'de balık - ekmek milyonla kişi gibi
Sonra ayrılındı sonra kavuşuldu sonra
Kıştı ve binilmiyordu artık tramvaylara
«Bir odada iki şair» kaç gurbet ağrısıyla
Şehrin kapılarında bir taşralı olarak
Şehrin en içinde bir taşralı olarak
Sil camların buğusunu, oda ışıyabilir
Kıştı ve görülüyordu bir yağmurun ağrısı.

Yazmak isterim o İstanbul yılını
Bir koşu her sabah evden Sendika'ya
Sendika'dan okula, kış sinemalarına ordan
Sonra eve dönüp de içkiye oturunca Tahir'le
Ben ona katılıp Malatya'ya giderim
Odur orda Kasaba'yı yaşayan benle
Sonra sabah olur, bak o gün iş kalabilir.

Kalır o gün Sendika, hastadır Erol
Haliç Üsküdar hastası, Beyoğlu'nda sinema
Kitap hastası Sahaflar'da Yokuş'da
Hangi serginin ucunda takılıp kalarak artık
Hangi bildiride hangi grev yerinde hangi sözleşme çağrısında
Gün hangi merakın keskin ucunda geçer
Sonra hep gene Sait Faik İstanbul'u
Orhan Veli şiiri, «yanan elleri» Nazım'ın
Akşam olur bir telefon, bir ses, sıcak
«Nerdesin oğlum kaç zamandır, gelsene.»

Toplayıp o zaman yüreğini yeniden
Düşer yollara can dosta, ağbisine Erol
Düşer yollara aklında İstanbul duyarlığı.

Nedense ansıyınca şimdi yağmurdur hep
Kışın gri suları ışıyan yağmuru yazın
Elbet güvercinler elbet incesaz sonra
Işıklarını yakmış boş ve son otobüsler
Vitrinler ki yaldızıdır bir kentin
Geniş caddeler yalılar Moda'da Teşvikiye'de
Bir kış akşamı yoksulluğunda Eyüp
Bir nisan direncinde kondular Silahtar'da
Aşka ve bahara açılınan o günler.
İki yaban İstanbul'da birbiriyle yanyana
Önce sarılıp kabuğuna sonra kendin kırarak
Sonra katışsın diye özü şehre açılarak
Aşka ve yurtsamaya katlanılan o günler

İlk mürekkep kokusu dergi düzeltileri
Asılı olduğu yerden ayva kokuları odaya
«Oğlum kaldır şunları, bulaşıkları yıka.»
«Yok yahu, sıra kimdeydi, kim yıkadı dün?»
«Bu romanı kaçırma, ikinci okuyuşum.»
«Bırak onu da şu şiiri oku sen.»
Ansıyınca şimdi yağmurdur hep nedense, kıştır.

Nedense yağmurdur o İstanbul duyarlığı
Yağmurdur, bir diğer yağmurla anlatılır ancak
Bir yazla başlar, biter öğleden sonra hemen
Oysa artık yıllarca uğuldayacaktır
Nereye gitsen taşırsın onu, eksilmez
Kesilmez o ağrı sözlerinde bile
Gelir dayatır kendini bir akşam alacasında
Yaz olmasa da sular yağmasa da yoksul
Millerce uzak olsan da yaşadıklarına
Altı yıl uzak da olsan o İstanbul'a fakat
Bir dosta sunulan merhaba kadar da yakındır.

İstanbul şehri, yetmiş dört yılı, İstanbul şehri,
Hep yazmak isterim o «yazılmaz şiir»i.

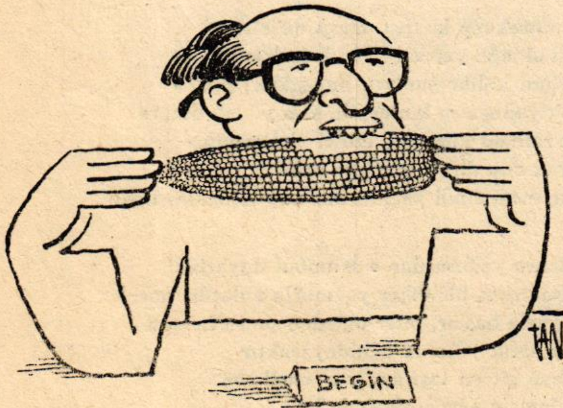
deneme

İmge İşlerliği

Veysel Öngören

«İmge şiirin doğal boyasıdır»(1) gibi bir söz, imge ile şiir ilişkisini düşündürüyor. İmge dilin içeriği olduğuna göre, soru, dil ile şiirin ilişkisine dönüşüyor. Dil, şiirin boyası gibi oluyor. Oysa şiir de bir dil olarak ele gelir. Onun da içeriği imgedir. Dil, bir ifade olduğundan, öyleyse imge neyi ifade ediyor? Yalnız kendisini mi, yoksa başka bir şeyi de mi? Buraya varmadan şu da söylenebilir: Şiir, dilden ayrı bir şey olmalı ki, doğal dilin imgesi onu boyayarak ona bir dil karekteri versin. Ama şiir önümüzde bir imge olgusu olarak durur. Ya imge, bir: o şeyi silerek yerine geçiyor ya da, iki: imge imgeyi boyuyor. Ama bu ikisi aynı konumdur ve bir, ikiyi sağlar.

Öyle anlaşılıyor ki bu söz, Attila İlhan'ın şiirini andırır biçimde, doğal dilin kategoramatik imgelerini gerçekliğin yerine koymayı ve sinkategoramatik imgeler aracılığı ile onlara dönüşümler vermeyi düşünmektedir. Kategoramatik imgeler nesneleri, durumları temsil edecek, sinkategoramatik imgeler de onları boyayacak. Çünkü, ifadeye göre boya ya dışardan vurulacaktır ya



da şiirde içkindir. İki durumda da şiir ve gerçeklik biribirinden seçikleştirilemez. Ya kuramı gerçekliğe, ya da gerçekliği kurama indirgemenin onulmaz hastalığı, kuşakları etkiliyor. Bunun temelinde bir imge anlayışı var. Bu anlayış, ne biçime bürünürse bürünsün, imgeyi kendi oluşum sürecinden soyutluyor ve salt nesnel bir veri olarak alıyor. Bu nesnellik düşüncede ya da gerçeklikte varsayılmış olsun, farketmez.

İmge dilden başka bir yerde nesnel olarak karşımıza çıkamaz. Oysa zaman dilin imgelerini kalın, dilin kendinden kılmıştır. Ama anlamlıdır. Çünkü hazır imgelerin bir anlamı vardır; hem de bizim istemimizden bağımsız biçimde, dili uyaran her zaman için gerçekliktir. Bu ilgiyi bulanık bırakmak, çok kere onu yitirmekle ayni şeydir. Psişik gerçeklik, uyarı olan dış gerçeklikten ayrı yorumlanınca salt öznel olur. Şiirin yerleşik dilinin kırılması gereğinin konuşulduğu(2) şu günlerde, bulanıklık hiç elvermez. Boyama sözünü bir eğretileme kabul edelim ve şöyle diyelim; boyanacak şeyin ne olduğu açıktır: gerçekil im'ler. Bunlar da imgeler olarak ele geleceklerdir ama imge, önce dilden bağımsız olarak, zihinde gerçekliğin izi olarak belirecektir. Salt zihinsel değildirler. Salt zihinsel ile, zihin-dil özdeşliği ayni kapıya çıkar. Çağdaş idealizm, türlü dil kuramları ile, gerçekliğin, zihinde dilden bağımsız imge işlevini göz ardı etmenin yoğun çabası içindedir. Çünkü o imgeler, orda, tazedirler ve gerçeklik ile dolaysız bağıntılıdırlar. Dildeki duraganlığın buraya aktarılması söz konusu olamaz. Çünkü, yaşanıra doğrudan açıktır. Varlık nedeni yaşanır olandır.

Bizi onların biricikliklerinden, yinelenemezliklerinden gelen tikelliklerinin, anlatımı tıkayan baskısından kurtaracak olan elimizdeki dilin imge çerçevesi ile gerçekliğin gösterdiği kararlılığın mevcut biçimidir. Dil çerçevesinde imge bir kesiklilik olarak duruyorsa, gerçeklikteki kararlılık da bir sürekliliği taşır. Dilin hareket yeteneği, işlerlik kuralları, hazır imgenin kesikliliğini, gerçekil im'lerin bir içerik olarak dile katılması için, bu süreklilik tabanında işletebilir. Gerçekil im'ler yaşanırla doğrudan değinmemizden elde edilendir ve biz, şiiri bir imge olarak üretirken elimizdeki çerçeveye bunları içerik olarak seçmek zorundayız. Fakat bunun gerçekleşmesi için elimizdeki imge çerçevesinin içeriğini kırıp, onu bir işlerliğe dönüştürmeden bir sanat yapamayız. Katkı olarak gerçekil im'leri seçmezsek gerçekçi sanat yapamayız. İçeriksel katkı, o, taze gerçekil im'den gelir. Ya da salt zihinden, yalıtılmış psişik süreçlerden. Burada bilimsellik, sadece dünyayı algılayışımıza değgindir. Bunun geçerliliği, dilin hazır imgeler işleyişinin, gerek gerçekil im'e sadakatinde, gerekse üretilecek imgenin gerçekleşmesinde bizim bilincimizin denetimine alınmasıdır. Bu denetim, kendini yeni imgenin yerine koymaz. Yeni imgenin, dilin bir önceki imgesi ile ilişkisinin kopmamasını ve yeni imgenin, gerçekil im'e sadakatini ve bizim dünya görüşümüz için-

deki yerinin sağlanmasını üstlenir. Burada hareketlilik, gerçekil im'ler arasındaki ilişki örgüsünün, başka deyimle gerçeklikteki kararlılığın sürekliliğindedir. Dil, bunu ifade ile yükümlüdür.

Demek ki dilin, bu yükümlülüğünü, nasıl yerine getirebileceği hakkındaki düşünüş, şiirde imge anlayışını da belirliyor. Aslında sorun, dil ve gerçeklik arasındaki ilişkinin kavranış biçimine dayalıdır.

«Sonunda garip şiirine yöneltilen eleştirinin estetik ögesi, bir takım genç sanatçılarca benimsenerek, İkinci Yeni denilen soyratılık oluşturuldu. Bunlar Plekhanov estetiğinden aktardığım imge kuramını alıyor, ama toplumsal içeriğinden boşaltarak, ona biçimci bir özellik veriyorlar.»(3).

Attila İlhan'ın, Garip şiirine bir eleştiriyi yönelttiği doğrudur ama, bu eleştiri, o kuşağı da kapsar. Çünkü o şairler ayni imge anlayışı içindedirler. Bu anlayış, gerçekliğe yönelik imge anlayışının benzeridir. Farkı, bir basamaklanmaya oturmuş olmasıdır. Bu basamaklanma, olumlu bir şey olarak, dilin içinde değil, gerçekliktedir. Olumsuzluk basamağın varlığıdır. Bu, hayat tarzları arasında bir basamaklanmadır. Ve entellekt, aydın hayat tarzından ülkenin temel hayat tarzına bakıyordu. Bu yüzden, dil içinde doğru alınmış imge anlayışı, ifade edilecek şey önünde seçiksizlik yaratıyordu. İmge kullanımı da kısıtlı kalıyordu. Bu basamaklanma tek parti yönetiminin «vesayet» anlayışına denk düşüyordu. Vesayet güdümü geçerliliğini koruduğu sürece, bu seçiksizlik rahatsız etmedi. Kısıklılık da bir yetersizlik olarak gözükmedi. Gerçekçilik konusunda, 940 kuşağına değgin (940 derken Garip, Necatigil, Külebi vb. kümelenmeyi anlıyorum) gözlemleri bulandıran şey, bu basamaklanmadan gelen, imge olanaklarının kısıklanmışlığını gözden kaçırmak, seçiklenmemiş bir doğruyu, seçik kabul etmek yüzündendir. Oysa bu basamak, gerçekliği değil, onun belli bir hayat tarzınca yorumunu, başka deyimle, aydın hayat tarzının gerçekliğinde süzgece vurulmuş olan temel gerçekliği vermiştir.

Bu kısıklama, Cahit Külebi'de bir çelişki biçiminde yüze çıkar. Çünkü Külebi, temel hayat tarzından gözünü ayırmamıştır. Ama imgeye çekilen bu seti de kırmayı düşünmedi. Necatigil'de görülen farklılık, onun, yaşadığı entellekt hayatın gerçeği ile kendini sınırlamış olmasıdır. Bu yüzden, imgenin dil içinde doğru kavranmışlığı, onda, bu belli hayat tarzının anlatımı olarak doğru sonuç verdi. Ayni doğru sonucu, S. Kudret Aksal'ın almış olmasının nedeni de, benzer biçimde, kendini somut insan özlemleri ile sınırladığı dönemidir. Kimse, yaşama sevincini ondan daha iyi vermedi.

Vesayetin yıkılışının 950'de tutarlılık alması, kısıklamanın maddi temelini çökertti. Temel hayat kazanımı gür ve karmaşık biçimiyle insanı ve sanatı bastı. Eldeki insan tanımı, değerler, basamaklanmaya dayalı imge işlerliği işlemez oldu. Attila İlhan'ın ve İkinci Yeni'nin hareket noktası budur.

Mevcut imge anlayışına alınmış bir karşı tavır, doğru bir nedene dayanırsa, gereken değil, önce gerekmiyeni gösterir. Gerekmiyen konusunda, gerçi meseleyi böyle koymadılar, öznel etkinlikleri olarak sundular ama gene de şiir düzeyinde olup bitenler bakımından Attila İlhan, bugün söylediklerinde haklıdır. Nedir ki şiir, gerekmiyeni vurgulamakla yetinmez, gerekeni de gereksinir.

İmge teknik olduğu kadar estetik bir sorun da. Estetikte, yani, nitel olanla ilişkide, Attila İlhan da İkinci Yeni de, temel hayat tarzının baskını önünde yenilmişlerdir. Aralarındaki farkı «toplumsal içerikten boşaltarak» diye anlıyan Attila İlhan, yanılmaktadır. Fark

Hele Hele

Başladı cenk günleri ülkemin
Korumanın zamanı
Vazgeçilmez özlemleri
Vakt gelende acar yüzün sevdiğim
Odur rahmetiyle vakti büyüten
Sevdiğim ardında karşı dağların
Tuttu harami yolu
Beli, beleği
Gözün seçtikçe
Estikçe yel
Gelmeli sesin bana
Özlemli, sıcak
El atıp kabzasına yere değmez pusatın
Yaşadığımızı yaz
Yalan düzücünün, mürtekibin alnına
Atatürk
Çekilen bir perde oldu artık
Penceresine haraminin
içerde işaret
Çengi, çelek
Mağduriyeti hakkın
Gün gelir söylenir
Tetikliği pusatının

Şaşırmıyacaksın biliyorum

Şuna bak sen, hele
De ona :
«Gideceksin ki sen
Duramıyacaksın da
Bile
Geldiğin yerin görkeminde
Barikatlardan görülen yalnız alnındır
Kurşun yemiye gebe
Hain, iğvalı, zebil
Serencamı ellerinin
Gür bir pınar gibi yalkıyıp
Beslerken yeryüzünü onlar
Şavkından ürküp varoş güllerinin
Devrilesi boyuyla gölgeliyen
Halka giden yolları
Sen
Düşmanı üretenlerin».

Veysel Öngören

tekniktir. Toplumsal içerik kavramı, içi boş, geniş bir terimi verir. Belirlenmemiş toplumsal içerik kavramı, doğadan seçikleşme dışında bir içerik belirliliği vermez. Bireyi bile kapsamaz. Örneğin aşk da toplumsaldır. Metin Altıok'un şiiri bunu çok güzel gösterdi. Birey toplumsaldır. Bireyin biricikliği, yerine konmadığı sürece yanıltıcıdır.

Estetik sorun olarak Attila İlhan ve İkinci Yeni imgeyi dil içinde çözmekle birleşiyorlar. İkinci Yeni'nin bir ayağı, başlangıçta gerçekil im'dedir. Sonuçda, gerçekliği dilsel sürece indirgiyor. İki yan da, gerçekliğin taşıdığı bütünselliğe sırt çevirerek idealizm yaptılar. İçeriğin bütünselliği zihinsel bir kurguya dönüştüğü an, orada gerçeklikten söz edilemez. İdealizm olmuştur. Kurgu, yalnızca, yapıtın kendi içeriğini yönlendirişine verilen ad'dır. Kurgu bütünselliğin kendi değil, yöntemi. Orada çok ince bir sırat köprüsü var.

Dönüş Türküsü

Adam odaya vardığında
Kaynayıp taşmıştı ocağın üstündeki tarhana
Sızıp küle damlıyordu
Küle değil, altındaki köze

Sedirdeki yastıklar kar beyaz
Her birine bir ceylan işlenmiş
Her ceylan bir su başında
Gelgelelim resimler çerçevelerden çıkartılmış
Bir gramafon ise açık unutulmuştu
Bir türkü küle damlıyordu
Yüreğin altındaki köze

Adam kilimin ucuna indirdi bavulunu
Üç dört dal koparılmış soğan hevengine baktı
Tohumları çürüyüp dökülmüştü üzerliğin
İsliydi lamba camı, çıkrık kırılmıştı
Dönmüyordu kirman, bakırı çıkmıştı güğümün
Vuslat bulanık su gibiydi
Yıkıntılara damlıyordu

—Yüreğin kül olmuş senin!
Sustur gramafonu, göm çömleği
Bırak sararsın mektuplar
Kolların sanayide kalsın
Kafan sosyalizmde..

Unutmuş gibi konuştu kadın
Çorba kaynamayan ocağın külsüz günlerini
Kavakların tutamadığı kara bulutları
Dosyalarda boğulu kalan çığlığı

Ayaklarına bakarak sustu adam
Sesi uzaklara gidiyordu
Sesi seslere damlıyordu.

('Sevda, Direniş, Gurbet ve Kurtuluş Türkileri'nden)

Tahir Abacı

Attila İlhan nasıl oluyor da İkinci Yeni'nin, dilin doğal imgelerini istediği yerde ve sık sık deforme ettiğini, kendisinin ise dilin doğal imgelerini titizlkle koruduğunu gözden kaçırıyor? Bu teknik bir farktır. İkinci Yeni'ye öykünük şiirlerinde bile imgeyi deforme etmiyor. Ama anlam birimleri arasındaki ilişkilerde de deformasyondan çekinmiyor. Böylece Attila İlhan, gerçekliğin dışlanmasını, İkinci Yeni gibi doğrudan onun deformasyonunda değil, eylemin dilsel çekim yoluyla deformasyonunda arıyor. Eylemin deformasyonunda dilsel içerik ile gerçekliğin içeriği birebir örtüşüyor: gerçeklik dile indirgendi. Çünkü birebirlik yalnızca ifadeye değgin olmalıdır. Hiç bir durumu ile gerçekliği dilde ve başka türlü de tüketemeyiz. Yaşanır, yaşantımızı aşar. İkinci Yeni'nin bu tarz örtüşmeleri kabul etmeyişi, ayni estetik içinde, Attila İlhan'dan ayrı biçimde imge kullanımını yürüttüğünü gösterir. Bu da teknik bir iştir.

Bir imge anlayışı getirmek, imgeyle gerçekil im'lerin ve imgeyle dilsel belirlenimlerin ele alınış biçimine bir tarz getirmektir. Attila İlhan, birinciyi, dilde doğal bir olgu olarak kabul etti. Kullandığımız bu doğal dil, gerçekliği kavramaktadır, onun doğal üst yapısıdır. Bu, gerçeklik konusunda Attila İlhan'a yetti. Böylece, dilin doğal imgelerini gerçeklikle ilişkinin biçimi olarak kabul etmiş oluyordu. Yanıltıcı bir durum var. Kullandığımız dilin imgeleri gerçekil imlerle dolup taşar. Nedir ki bunlar, kendiliğinden mevcut yaşanır im'leri vermez. Önceden yaşanmış im'lerden anlam birikimleri taşır. Denebilir ki bunlar, gerçekliği dille ifade etmenin örnekleridir. Hareketi içermezler. Dirençsizdirler de. Zihinsel, psişik etkinliklerle yeni belirlenimlere uğratılabilirler. Bu durumlarıyla, gerçekliğin içerikleri yerine konuyorlar. Hareket de artık salt dilseldir. Attila İlhan, bu hareketi aramış ve bulmuştur. Coşkulu bir duyarlılığı vardı, özlemlerinin hesabını çıkaramıyordu. Salt imajiner bir şiire gereksiniyordu. Bunca süslenen budur. Nedir ki söz konusu basamağı kaldırmamış, dil içine taşımıştır.

Şairliğinin oturduğu dönemden bir örnek alalım (968): «bulvardaki alarm akşamları/yaprakları gittikçe azalan/ne kadar geçse de aradan/kurşuna dizilmek kadınları/gözlükleri yağmurda buğulanan/hâlâ karanlık alınları»(4).

«akşamları, yaprakları, kadınları, alınları» arasında bir ilişki var. Bu anlam değil ritim ilişkisidir. Anlam ilişkisi «azalan, aranan, buğulanan» arasındadır. Bunlar ritme yardımcı olurken asıl çekimi sağlıyor, anlam sürekliliğini koruyorlar, «gittikçe, ne, de, hâlâ» hal bildirirken, bunu bir anlam belirleme görevi olarak yapıyorlar. Bu belirlemenin köşe başları olarak şunları da eklemeliyiz: «(bulvar) **da ki,** (geç) **se,** (kurşun) **a,**

(yağmur) da». Bunlar hal bildirmeyi çekime bağlıyorlar. Anlam ilişkilerini ve sürekliliğini yüklenmişlerdir. Ustaca bir iş, dilin ekonomik bir kullanımı, ama yanıltamaz. Anlam belirlemeleri salt imgeler arasındadır. Hal bildirimini anlam belirlemelerine dönüştüren teknik, şiirin nitel tabanını da bu hal olarak gene dilin içinde, dilsel olarak kuruyor. Dil, kendi kendine yöneliktir, dışına değil. İçerik ve ifade örtüşüyor. Bu tamam. Dilin içinde örtüşüyor. Bu da tamam. Bu örtüşen içerik dilseldir, ama gerçekliğin yerine konduğuna değgin buraya kadar bir belirti yoktur ve konum doğrudur. Şiir yazmak da budur.

Lakin, soru şudur: belirlenen imge öbeği bütünselliğini nereden almaktadır? Belirlenen öbek şudur: «bulvar» «akşam» «ara» «kadar» «kurşun» «dizilmek» «kadın» «gözlük» «yağmur» «buğu» «karanlık» «alın». Bunlar kategoramatik sözcüklerdir ve şiirin içinde bu sözcük basamaklanması açıkça bellidir. Her türlü çekim ve belirlenim, dilin içinde olup bitmiş ve dil dışı ilişki doğrudan bu kategoramatik özelliğe bırakılmıştır. Ve bu kategoramatik imgeler de bütünselliklerini, ilişki örgülerini gene o hal tabanında bulmaktadırlar. Bütünsellik dil içidir, olay bir dilsel süreçten başka bir şey değildir. Niçin böyle? Çünkü, her durumda gerçeklikle ilişkiyi sağlıyan bu kategoramatik imgeler, biribiri ile dışardan bağlanmıştır, biribirlerine karmalarına, biribirlerini dönüşümlere uğratmalarına yol verilmemiştir. Bu karış, salt dilsel olarak gerçekleşemez. Ya zihnin, ya da dış gerçekliğin im'lerini gereksinir. «bulvardaki alarm akşamları» kendisi salt bir imgedir. Attila İlhan imaj tadıyla imgeyi daima biribirine karıştırmıştır. «bulvardaki alarm akşamları» tek bir olguyu vurgular ve başka olgularla, ilişki içine girmeyi beklemez. «bulvardaki alarm akşamlarında» ya da «bulvardaki alarm akşamlarıydı» gibi anlatımlar, ne salt imgedir, ne de tek bir olguyu vurgular. Vurgulanmış tek bir olgunun, başka bir olguya karması için gereken çengeli ve yönü de taşır. Burada hal imgeler arası ilişkiden önce, imgenin kendisini değiştirmekte bir ilişkiye hazırlıklı kılmaktadır. Bu ilişkinin getireceği bütünsellik ister zihinde olsun, ister gerçeklikte, salt şairin öznelliğine bağımlı değildir. İdealist ya da gerçekçi alınmış olsun, bir dış gerçekliğe bağımlıdır. Ya gerçekil insan ilişkilerine ya da yabancılaşmış insan ilişkilerine bağımlıdır. Attila İlhan da salt şairin öznelliğine bağımlıdır. Attila İlhan öznel bir idealisttir. 940'dan ve İkinci Yeni'den farkı budur. Bunlar, nesnel idealisttirler.

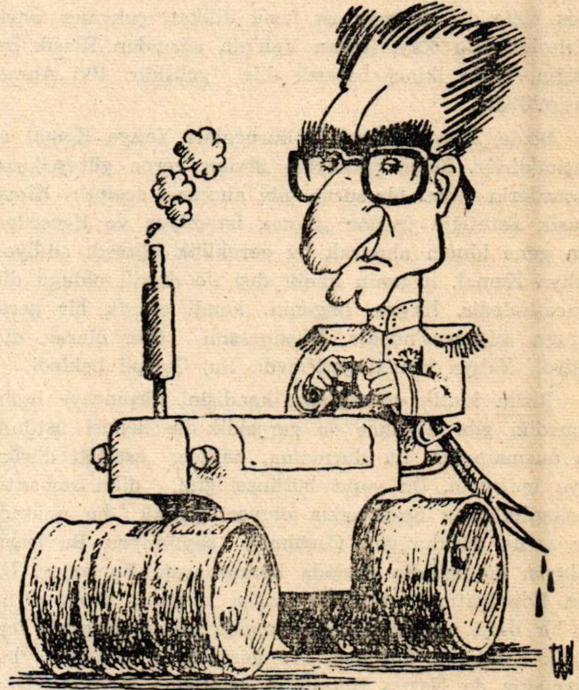
Bunun nedeni de, nitel taban sinkategoramatik ögelerin tabanında kurulurken, dilsel içeriğe dönüştürülen şey olarak, dilin doğal imgeleri olarak, gene dilsel bir içeriğin seçilmiş olmasıdır. Deforme edilen budur.

Nedir ki hepsi de ayni toplumsal içeriği veriyorlar: yabancılaşmış insan ilişkilerinin evetlenmesi. Bu bizi, imge anlayışı ile bilinç arasındaki ilişkiye getirdi ki, yeri bu yazının sınırları değil.

Attila İlhan, dilin doğal imgeleri aracılığı ile daima kendi özlemlerini ifade etmiştir. Özlemlerin nesnel koşullarına da inmemiştir.

İkinci Yeni, dilin doğal imgelerine hiç güvenmedi. Ama gerçekil im'lerle ilişkidedir. Nedir ki imgelerin deformasyonu yoluyla onları deforme etti. Şiirimizdeki estetik yeri, söz konusu basamağı kırmış olmasıdır. Nedir ki gerçekil süreçleri dilsel süreçlere dönüştürmek pahasına. Bütünsellik gene dildedir. Çünkü idealist gerçeklik, bri yanılsamadır.

Attila İlhan ve İkinci Yeni, aralarındaki teknik farklılıklara ve ayni estetik içinde farklı çıkış noktaları seçmiş olmalarına karşın, karşı çıktıkları basamaklanmaya ayni yanıtı vermişlerdir: imgeyi salt dilsel bir olgu olarak görmek. Bu onları karşı çıktıkları estetiğin içinde tutmaya yetti. İkisinin de temelinde kaçışın olduğu açık. Zaten idealizm bir kaçıştır. 940 kuşağının hayat tarzı basamaklanması da bir kaçıştı.



MÜTEVEFFA RIZA ŞAH
(VAKTİ ZAMANINDA)

Bir noktayı daha gözden geçirmek gerekiyor: Ahmet Haşim. Haşim, gerçekil im'lerle ilişki içindedir. Onları deforme etmez. Ama şiirine de almaz. Onun çelişiğini şiirinde ustaca gerçekleştirir. Gerçekliği bir özlem olarak yansıtır, çağırır. İmgeyi gerçekliğin yadsınmasında ya da örtülmesinde değil, gerçekliğin kendi üstündeki baskısını hafifletmek için kullanır. Onun için imgeye gerçek olmıyan şeyin belirleyicisi gözüyle bakmıştır. İmgenin gerçekil kökenini şart görüyor ama, bu im'leri bir tasarım dünyasında kendince kuruyor. Onun şiiri elde edemediğine inandığı dünyadan özlem dolu bir kaçıştır. Bu, Attila İlhan ve İkinci Yeni'de kuvvetle vardır. Haşim bunu imajlarla yapmıştır. Kuşkusuz gerçek-

leşmeler kendi duygulanımlarıydı. Onunki de İkinci Yeni'de bireyin şiiridir. Bireyi nesnel konumu içine sokarlar ve bireyi seçerler. Ama İkinci Yeni dünya imajı çizmez. O, tedirginlikle sınırlıdır. Attila İlhan, insanlık durumlarına dayalı, bireylik durumların ardındadır. Bu yüzden duygulanımların bireyce belirlenimlerine önem vermedi, imaja sıkıca sarıldı, Haşim'den imaja yatkın imge işçiliğini aldı. İki tutumun çıkışı da Ahmet Haşim'dir. Ama Orhan Veli'nin «anlam» önerisini temele koydular. Bu nerden geliyor?

Attila İlhan, belli bir dönemde girilmiş belli bir toplumsal sürecin sonucu, imge anlayışında değişiklik yapma gereğini, şiirde imgenin farkına varma gibi görüyor. Sanatımızda temel yanlışlar, gereken yerde, kendi sanatımızı yeterince bilmemekten gelmiştir. Karşı çıktığı dönemin bir imge anlayışı vardı ve o şiir bulunduğu yere bir imge kavgası ile gelmişti. Serbest şiir, edebi sanatlar vb. bunun savaşım araçlarıdır ve yüzeysel dile geliş biçimidir. İmgeye en fazla dikkati çekenler Garip şairleridir. Bu olay, Orhan Veli'nin ağzından Klasik Estetiğin, bizde ikinci başarılı dile gelişidir. İlki Ahmet Haşim'dedir.

Bizde, Klasik Estetiğin kurucuları Yahya Kemal ve Haşim'dirler. Maça çıkmıyan, idman veren güreşçilerin, Hececilerin temel bir sorun gibi alınması acaiptir. Kimse Klasik Estetiğin üstüne gitmek istemiyor ve Hececilerden gene idman alınarak bu gereklilik gözardı ediliyor. Yahya Kemal, imgenin kendi dışı ile ilişkili olduğu düşüncesindedir. Haşim, imgenin, kendi olarak bir gereç olduğu düşüncesindedir. Düşüncesini özel olarak dile getirdi. Yahya Kemal getirmedi. Bu, Garip'i bekledi.

Bizim klasik estetiğimiz, kendisini düşünceye indirgemediği gibi düşünce ve gerçeklik ile ilişkisi üstünde de durmamıştır. Bu durmama, haliyle estetiği düşünceye indirgedi. Bu yapıt bütünselliğini, dilin semantik alışkanlıklarına bırakmakla oluyor. Çünkü bu noktada bir sorun görülmüyor. Çözülmüş sayılınıyor. Bu içerik anlayışı ile ilgilidir, aşağıda konuşulacak. Bu sonuç, Divan Edebiyatının etkisidir. Garip, imgenin kendi dışında bir ilgiyi taşıdığını önemsemekle Ahmet Haşim'e tepkiydi. Estetiğin, düşünce ve gerçeklikle ilişkisini boş koymakla da Nazım Hikmet'in estetiğine tepkiydi. Dranas, Tanpınar, Kısakürek üzerinden Yahya Kemal'e bağlanır. Dile getiriş, estetiğin düşünce ve gerçeklikle ilişkisini boş bırakmakla, istemese de imgeyi yalıtıyordu. Sonradan kendileri de bunun farkına vardılar.

Attila İlhan ve İkinci Yeni'nin 940 olayına karşı çıkışlarının temeli bu yalıtmadır. Bunu dile getirmediler. Bu temel, yazdıkları şiirde görülür. Dile getiremezlerdi, çünkü, 940'ın kendine özgü gerçekçiliğindeki kararlılığı bu yalıtmayı örtüyordu. Çünkü, bizler, kötü bir alışkanlık olarak şiirin kendisine bakacağımıza şiir üstüne söylenene bakarız. Ama, onlar, bu karşı çıkışta, imgeyi kısıtlıyan basamaklanmayı da yaratan bu yalıtmayı silkelerken, gerçekil im'lere yönelik imge işlerliğine gitmediler. İmgeyi doğal, uysal bir hizmetçi gibi gören Ahmet Haşim'in, imgeyi olağan işlevinde izleyip yalıtmıyan estetiğine güzelce sokuldular. Tıpkı onun gibi, dile sığınıp, psişik ve zihinsel süreçlerde imgenin yalıtılmışlığını kaldırıp, onu orda somutladılar. Yani dil de. Demek ki idealist estetiğin bir eksiğini gene onun yaratığı bir seçenekte tamamladılar. Geliştirdiler.

Bu, bir şiirsel gerçeğe bakışın türünden geliyor. Bu gerçek, şiirin içeriğini imgelerden aldığı ve kendisinin de içeriğinin imge olduğudur. Bu nedenle, Klasik Estetik, içeriği doğal bir olgu olarak gördü. Şu anlamda ki, türlü içerik biçimleri üzerinde tartıştıysa da her keresinde içeriğin bir veri olduğunda takıldı kaldı. Onun için içerik bir veridir. Çok çok türlü verilerdir. Nazım ve sonrası, içeriğin bir veri olmadığında ayılmıştır. İçerik bir veri olarak alınınca, türleri üzerinde ne denli tartışılırsa tartışılsın, ona salt biçimlenmesi gereken bir şey gözüyle bakılır. İmgeci şiir kavramı buradan geliyor. O zaman sorun «şu söylendi bu söylenmeliydi»ye dönüşür. İçerik, imge; ne boyayandır ne de boyanan. O varedilmesi, üretilmesi gereken şeydir. Her hangi bir şeyde içkin bir içerik de yoktur. O, hareketin işlevidir.

Şiir söz konusu olunca, gürültü ve telaş biraz fazla bir şey. Çünkü, her şiirsel sokuluş, dile getirilmemiş de olsa, imgeye özel bir el atış tarzıdır.

«Dışarda/İlk suyu verilmiş olmalı/Tütünün, pamuğun, sevdanın/Köküne ve uysal toprağına/İçerde/Koyacak hiç bir şeyim yok/Sigaram ve çakmağımdan başka/yastığımın altına»(5). Dış olguyla değerlendirilmiş, mantıkçının deyimi ile gerçekleştirilmiş imgeler. Sanat dilinin, dil dışı bir şeyi anlatmaya yönelik olduğunu bilen imge anlayışının şiiri.

Şu şiir de, dilin kendi dışına yönelik olduğunu bilen imge anlayışının şiiridir: «Şu kavga bir bitse dersin/Acıkmasam dersin/Yorulmasam dersin/Cisim gelmese dersin/Ölsem desene»(6). Ama arada bir fark var. Günübirlik dilin kullanılmasına karşın, şiirin bütün günübirlik dilin edasında biçimlenmemiştir. Nedeni o kuşağın hayata doğrudan değil, entellekt bir yaşantı aracılığı ile bakmalarıdır. Böylece imge, ikinci elden gerçekil im'i devralıyor. Necatigil ve Aksal'da olmıyan bu ikinci eldir. Ama bu kere de temel hayat tarzı, içerik değildir.

«Kötü günlerim de oldu, örneğin/Tozlar esti gözlerimi körelten/Ezen ayaklarıyla ince avcının/Bana doğru geldiğini öğrendim/Su içmeden gölden gelen geyikten»(7). Burada konuşan «papatya»dır. Tam tamına yalnız bırakılmış imge anlayışı örneği. Nedir ki zihinsel ya da

psişik bir bulaşığa uğratılmadığı için imge arıdır. Gene bu arılıktır ki, kendi dışını çağırmaktadır. Abdülkadir Budak, imgelerle başbaşa olmıya doymuş olmalı. Artık bu çağrıya yanıt vermelidir.

«Yağmurdan sonra/duvaksız güzde/ilk o kuş uçar/ ilk o kuş uçar/../uçar uçar uçar uçar/ kanatsız sorma kuşu/ uçar uçar uçar»(8). Kendi başına bırakılmış imge. Ama arı değil. «duvaksız güzde» «kanatsız sorma kuşu», ama uçuyor. İmge deforme edilmiş, şair hareketliliğe güveniyor ve eğretilemeye dayandığı anlaşılıyor.



Enver Gökçe

Her şiirde imgeye el atış tarzı hemen görülür. Şiirler arası farklılıklar seçiktir.

Son örnek bizi imgenin hareketliliğini haber veriyor. İmgenin hareketli kullanılışının son derece başarılı bir örneği, Ozan Telli'nin, **GÜNEŞ GETİR/GÜL GETİR** adlı şiiridir.(9). Bu şiirden kalkılarak iki noktaya dikkat çekilebilir. Birincisi imgenin yoğun bir içerik taşıyabilmesi. Bu her zaman, bir dil olgusuna dönüşmüş olmaz. Nesneye yüklenmiş bir anlam birikimi olarak çoğu kez durur. Böyleyse, buna dayanıldığı zaman, yerleşik bir dilin çeperine sıkışmış olmakla kalmayız, kullanılışa göre, daha az ya da daha çok, içine kapanım mısralar elde etmekten öteye geçemeyiz. Ama anlam için de elimizdeki tek dilsel birim imgedir.

İkinci nokta bu sorunu çözebilir. İmge bir anlatım olanağıdır. O, anlatımın ne nedeni olabilir ne de taşıyıcı bazı. O sadece anlatımı verir. Önemli olan, neyin gerçekleştiği ve nasıl gerçekleştiğidir. Ama imge hareketliliğe elverişlidir. Şu var ki imge kendi dışında, **bir nesne düzeninin hareketliliği ya da dilin hareketliliği baz alınmadan** kullanılamaz. Nesne düzeni ya da dilin hareketliliği gerçekil im'lere dayalı ise gerçekçi bir şiir yazarız. Dilin hareketliliği ile gerçekil im'lerin hareketliliğinin uygunluk içine girebildiğine, dilin hareketliliğinden yola çıkıldığı için, Ozan Telli'nin bu şiiri, özellikle iyi bir örnektir. Ayni zamanda, imgenin fazla anlam birikimlerinin silkelenebileceğine de.

Attila İlhan, kendi imge anlayışını alan İkinci Yeni'yle arasındaki farkın bir toplumsal içerik farkı olduğunu söylemektedir. İmge anlayışını bir yanı neyin ifade edildiğidir. Eğer öyle bir şey olmuşsa, o içerik o imge anlayışın doğal sonucudur. Bu gibi öne sürüşler, toplumsal içerikle şiirde gerçekleşen içeriğin farkını da gözden kaçırmaktadır ve ayrı içerikler veren şiirlerin ayrı toplumsal bakışdan kaynaklandığı yanlış sanısını da doğurabilir. Bunlar yanıltıcıdır, çünkü, ayni imge anlayışı ayrı şiirler içerikler verir ama ne türlü biçime kaysa da, ayrı toplumsal bakışa götürdüğü görülmemiştir.

Ahmet Ada, imgelerden kalkarak çalışan bir şair. Eylem dilini, bir yapı ögesi, yapı bazı olarak almamaktadır. Eylem dilini olgularla sınırlıyor. İmgelerden, bağımsız birimler elde etmek için çekim olanaklarını kullanıyor. Demek ki eylem dilini anlatım düzeyinde baz almaktadır. Bu onun tekniği. Veysel Çolak, Adnan Yücel, Erol Çankaya eylem dilini anlatı ögesi, yapı bazı olarak alan şairler. İmgeler gerçekil im'leri kavramada işliyor ve eylem dilinin çekiminde şiirin bütününe uzanıyor. Çok değişik iki tarz. Ama gerçekliği vermede ayni yere düşüyorlar. Çünkü ayni imge anlayışındadırlar: gerçekil im'lerde işleyen imge anlayışı.

«Kalk sevdiğim yüreklendirmenin saati/Don tutmuş nice gönülleri/Ulam - ulam yollara düşmüş/Azapları işçileri»(10). Ahmet Ada mısrayı, imgelerin belirginliği ile bu denli tahkim etmediği durumlarda, şiirin adını da şiirin içinde bir anlatım yapmıya kadar uzanarak, gene şiirin içinde, belirlenmiş anlatımlarla, imgeleri nereye yönelttiğini, şiirsel içeriğin nasıl bir gerçeklik çerçevesinin dili olduğunu çiziyor. İmge düzeninin karşılığın nerede aranacağını rastlantıya bırakmıyor.

Resim Altı

işte bir çocuk resmi
bağrının kafesine kuşlar konuyor
gözlerinde yorgun bir cehennem
ve elleri delikanlı mermiler topluyor
hey çocuk

denizleri sev, dağları unutma
torbanda bulgur, tarhana ve umut eksilmesin
çünkü belalı bir yangın gibi geçiyor günler

kendini tekrarlayan şairler
göğüslerinde kelebek biriktiren kızlar
—sizleri artık kimse bağışlamaz
bir çocuk bir hançer demek şimdi

çocukları gelecek için zorlamayın
onlar gökyüzünü onarmak için geliyorlar
onlar ağıtlardan, kanlı kefenlerden geçerek
geliyorlar
bir tamirci bir resme sığar mı?

kim ki kendini yalnız kendisiyle açıklıyor
boynuna berbat bir davul yakışır.

Metin Güven

Azer Yaran'ın son şiirinde yaptığı da ilginçtir. İmgelerin gerçekliği belirlemesinde beklenen seçikliğe ve bir yapı sıçramasına vardı. Mayıs adlı kitabından önceki şiirlerine bakıldığı zaman, imgelerden hareket ettiği ve anlatım işlerliği deneylerinde olduğu görülür. Mayıs'da, gerçekil im'lere yönelik imge karşısında, gerçekliğin açık belirlenimi bir sancı olarak durur. Nitekim sıçradı. Ayrıca bir yapı işi de ortaya çıktı. Bu yapı şiirin genelinde de önemsenmiye değer. Burada yapı, dilsel bir gerçekleşme olduğunun bilincindedir. Bu, ötedenberi geliştirdiği tavır. İmgenin işlevi. Ama bu kere, biçimlediği gerçekliği bir çerçeveye almaktadır. Eylem dili, anlatı'da örtükdür. Doğal bir taban işlevindedir ve anlatımı izlemektedir. Anlatım derken, mısra ya da mısra bölümlerinin belirlenmesini, anlatı derken, yapının dilini anlıyorum. Anlatım, insan ilişkilerini, ilgili oldukları nesnelerle değinimi içinde, anlam birimlerine dönüştürmektedir. Eylem dili bu düzeyde belirgin olarak kullanılıyor ve birilerine bağlanan anlam birimleri bir örgü geliştiriyor. Anlatı ve anlatımda, iki düzeyde ve dozda gelen eylem dilinin, bu düzeyleri kaynaştırması övülesidir. Özellik burda. Şiir bir bütün olarak, eylem dilinin hareketliliğine dayanarak kendi içeriğini yönlendirmede ve örgüyü tamamlama da rahattır. Ahmet Ada'da olduğu gibi gerçekliğe bakışta bizi de yönlendiriyor. Bu tarzlar, hem imgeyi dayanak yapıyor hem de gerçeklik konusunda duraksamaya açık kapı bırakmıyor.

Metin Altıok'un şiiri hatırlanırsa, Altıok'un insan ilişkilerini kendilerinden başka bir şeye dayandırmadan ama oluştukları gerçekil ortamdan da koparmadan verebilmesi, imge işçiliğiyledir. Gerçekil ortamın şiire alınması, gerçeklik için bir duraksamaya yol vermiyor. Ayrıca Metin Altıok'un işçiliğinde, imgenin bir insan edimi olduğu da açığa çıkmıştır. Bu, meseleyi belirleyici olmalıdır: imge majik taşımaz.

Çolak, Yücel, Çankaya'da görülen eylem dilini anlatı bazı yapan tarz, imgeleri yüklerinden boşaltıp, içeriği varetmenin başarılı girişimidir. Nitekim bu tarz, tek tek şiirler arasında, onları teker teker aşan kapsayıcı bir içerik alanı oluşturabilmektedir. Kuşkusuz böylece, gerçekliği vermenin boyutları genişlemektedir. Nitekim Ahmet Telli'nin «Dövüşen Anlatsın» adlı kitabında bu özellik özel olarak işçiliğin çerçevesine alınmıştır. Tahir Abacı'nın «Odaları Utandıran Dağlar» adlı kitabı, biraz daha ilerliyerek, ne yazık ki yeterince belirgin değil, şiirler arası bir içerik alanı oluşturmakla kalmıyor, yaşanıyor, yaşanır bir hayatın bütünsellik imajını da veriyor.

Bu değişik tarzlar ya da işçilikler ayni toplumsal içeriğe, ayni gerçeklik anlayışına çıkmaktadır. Ama şiirsel içerikler değişiktir. Çünkü imge anlayışları birdir: gerçekil im'de işleyen imge anlayışı. Benim seçeneğim eylem dilinin, anlatı'da baz alınmasıdır. Bana öyle geliyor ki imgenin denetimine en elverişli yol budur ve bütünselliğin kotarılması için de elverişli yoldur.

Refik Durbaş'ın işçiliği bir ayrıcalık göstermemekte bir olanağı haber vermektedir. Ahmet Ada'nın «Refik Durbaş'ı gündeme getiren, yaşamın sonuçlarına bakış açısı ve bıçak sırtı bir biçimsel konumda bulunmasıdır. Söyleve, kuruluğa, slogana düşmeyen bir şiir geliştiren Refik Durbaş, yaşamın sonuçlarına hangi bakış açısından yaklaştığını düşünmeli»(11) şeklindeki yargısını ciddiye almamak için bir neden yoktur. Ama bu tartışılmalıdır. Ada'nın ayni paragrafta ve bir üstte gözlediği durumlar yabancılaşmış insan ilişkilerinin bir serimidir. Refik Durbaş'ın şiirlerinde, bu yabancılaşmanın karşıya alındığı açıktır. Ahmet Oktay'ın, daha önce, Refik Durbaş'a dil konusunda yapmış olduğu uyarı da göz önüne alınırsa(12) mesele şu biçimi almaktadır: bu karşıya alış ne adınadır. Bu ise, şairin bilincini yeterince şiire aktaramadığına giderek bundan kuşkuya varır. Ben işe böyle bakmıyorum. Benim anladığım, Refik Durbaş'ın bir sıçrama noktasında olduğudur. Yabancılaşmanın bu kadar geniş girdiği bir şiirde, ancak, bu yabancılaştırmanın bir alt yapıya dönüştürülmesi halinde, şairin bilinci şiirde tam işlerliğini kazanabilir. Bir işçiliğin kendini tamamlama gereği ile karşı karşıyayız. Bu da şiirde gerçekliğe daha geniş bir bütünsellikle bakma olanağı açar.

Refik Durbaş; Hüseyin Atabaş, İsmail Uyaroğlu, Muammer Hocaoğlu gibi nesne düzeninin hareketliliğini baz almaktadır. Bu baz, hem dilin hareketliliğini bir oylum içinde uyarmak hem de gerçekliğin geniş boyutlarda şiire girmesini sağlamak gibi olanakları rahatlıkla verebiliyor. Tarzlar arasında ki genel ilişkiler de gösterilebilir ama bu yazının sınırlarına girmiyor.

Yeni şiirlerin durumu, baştanberi sözü edilen şiir deneyleri ile bir yirmi yıldır boğuşarak süregelen imge sorununun aşılıp, temel hayat tarzına doğrudan yönelik imge işçiliğine bir kere daha dönüldüğünün belirtisidir. Bu kere, 930 - 940 deneyinden daha sağlıklıdır. Şairler, yaşanırın başka bir ifadesi olan, mevcut tarih içeriği ile kendilerini sınırlamışlardır. Sağlıklılık bu ayak basışın öznel olmaması, bilincin bir yönlendirişi olmaması, bu bilinci toplumsal kuşatımın yaratmış olmasıdır. Beslemektedir de. Toplumsal kuşatımlarının, temel hayat tarzından farklı bir hayat tarzını içerdiği öne sürülecek olursa, bu engel değil, temel hayat tarzına bakışın olanağıdır. Çünkü, zaten temel hayat tarzını amaçlamaktadır. İmge anlayışının güvencesi de burdadır.

---

(1) Ahmet GÜNBAŞ. DÖNEMEÇ, Temmuz - Ağustos /1980 Sayfa : 44
(2) Ahmet ADA. HAKİMİYET SANAT Eylül/1980. «ŞİİR DİLİ ve KARŞI DİL»
(3) Attila İLHAN. SESİMİZ/Mayıs - 1980. SÖYLEŞİ
(4) Attila İLHAN. YASAK SEVİŞMEK - Bilgi Yayınları. 1976, 3. Basım; Sy : 45
(5) Abdülkadir BULUT. YUSUFÇUK, Eylül/1980
(6) Orhan VELİ
(7) Abdülkadir BUDAK. YUSUFÇUK, Eylül/1980
(8) Yaşar MİRAÇ. YUSUFÇUK, Eylül/1980
(9) Ozan TELLİ. DÖNEMEÇ, Temmuz - Ağustos/1980
(10) Ahmet ADA, GÜN DOĞSUN (GÜL ÜSTÜNE. Sy : 7
(11) Ahmet ADA, YUSUFÇUK, «ÇIRAK ARANIYOR», Eylül/1980
(12) Ahmet OKTAY, ELEŞTİRİ DERGİSİ, Eylül/1979, Söyleşi

Arkadaşımız Mıhçı İzlanda Maçını Anlatıyor

Bizim millî takım, şimdiye değin birçok maç yaptı, nice sınavlardan geçti. Ama hiçbir zaman ahım şahım bir takım olamadı. Futboldan anlamayanlar bile bunu bilirler. Avrupa ve Güney Amerika takımları öyle mi ya? Neyse, işte bu yüzden takımın sorumluları her maç öncesinde moral ögelerden medet umarlar. Derler ki, «rakibimiz çok güçlü, ama umutsuz değiliz. Çocuklar millî formanın hakkını vereceklerdir. Vefakâr seyircinin de desteğiyle inşallah bu maçı alacağız. Hem canım, zaten top da yuvarlaktır.»

«En iyi sonuç», bazan galibiyet, bazan beraberlik, bazan da az farklı yenilgidir. «Vefakâr seyirci», maç öncesinde bu durumlardan birine iyice koşullandırılır. «Çocuklar», yani futbolcular da öyle. Sonrası «evelallah»a kalmıştır.

Şu son millî maçta da böyle oldu.

Maç günü yaklaştıkça, umut pompalayıcı demeçler gazeteleri kaplamaya başladı. Yatak odalarına pek meraklı bir gazete bile, Haydarpaşa'nın gelinini, Caroline'nin fırtınalı aşkını, Bülent Ersoy'umuzun cezaevinde kadınlar koğuşuna mı, erkekler koğuşuna mı konulması gerektiğini bir yana bırakarak, teknik direktörün demecini manşete çıkardı: «Milletin yüzünü güldürmek için ne gerekiyorsa yapacağız.»

Teknik direktör böyle diyordu, ama bu işten anlayanların yüreğine su serpileceği de yoktu. Sokakta, çarşıda, evde, dairede durumu ölçüp biçenler, en iyimser tahminlerde bulunuyor, daha doğrusu umutlanmak istiyorlardı. Kimisi teknik direktörü eleştiriyordu: «Kardeşim, bu adamın çağdaş gelişmelerden haberi yok. Belli ki sakalını değirmende ağartmış. Kurduğu takıma baksana. Yahu biz bu oyuncuları kırk yıldır seyrediyoruz. Bu takım Hotanto'yu bile yenemez be! Doğru değil mi allasen?» Bunu böyle söyleyenler bile iyimserdiler, ama biraz daha iyimser olmak isteyenler diyorlardı ki: «Teknik direktör ne yapsın kardeşim? Daha iyisi yok. Yeter ki bizimkiler bir şahlansınlar, bak o zaman neler oluyor. Tabii bizlere de büyük görev düşüyor. Hep birlikte şahlanıp zafere ulaşmamız gerek. Değil mi allasen?»

Spor yazarları ağız birliği içindeydiler. Geçen aylarda federasyona, teknik adamlara en sert eleştirileri yönelten yazarlar bile şimdi ağız değiştirmişlerdi: «Hiç kuşkusuz» diyorlardı, «hiç kuşkusuz, millî takımın sorunları çok ağır. Kalecinin bekten haberi yok, malzemeci teknik direktöre kafa tutuyor. Federasyonun bir çift pabuç alacak parası yok. Ama bu sorunları şimdilik bir yana bırakmalı ve teknik direktöre, hiç olmazsa bu maçtan başarıyla çıkması için yardım etmeliyiz.»

Spor yazarları, bu düşünceyle birtakım önerilerde bulunuyorlardı: «Toplu hücum, toplu savunma...» diyordu biri. Öteki itiraz ediyordu: «Ama bu taktik, üstün fizik kondüsyonu gerektirir. Oysa bizim takım, daha çok moral kondüsyona dayanmakta.»

Gerçek de buydu. O zaman, spor yazarları işin moral yönüne ağırlık vermekte karar kıldılar. Yazıldı çizildi ve şu sözler manşete çıkarıldı: «Haydin aslanlar!..»

Millî takıma seçilen oyuncular, dört büyük kulüpten geliyorlardı. Bir ara orta boy bir gazetenin aklıevvel bir yazarı buna karşı ve teknik direktöre şu soruyu sormuştu: «İkinci ligten niçin oyuncu almıyorsunuz?»

Teknik direktörün yanıtı şöyleydi: «İkinci lig dediğin de ne oluyormuş? Benim nazarımda birinci lig bile işte şu dört büyük, güzide kulüpten ibarettir. Garnitür iştah açar ama karın doyurmaz.»

Maç gününe değin süren bu gelişmeler, gazeteler ve televizyon aracılığı ile sporseverlere yansımaktaydı. Ama geç saatlerde kamp yerinde, otel lobilerinde, kulüplerin başkanlık odalarında yapılan ikili, üçlü, beşli görüşmeleri pek kimse duymuyordu. Federasyon başkanı, üyeler, teknik direktör, herkes kendince bir hesap içindeydi. Ve hepsinin ulaştığı sonuç şuydu: «Galibiyet! Mutlaka ve mutlaka galibiyet! Teşkilatın geleceği için galibiyet!»

Dört büyük kulübün başkanları başka dertteydi. «Millî takımın iskeleti biziz. Lig de bizden sorulur. Yük büyük, iş zor. Bu çarkın dönmesi, seyircinin ilgisine bağlı. Seyircinin ilgisi de millî takımın başarısına. Çocuklara bunu iyice anlatmalıyız. Çok iyi oynamalı ve mutlaka yenmeliler. Vefakâr seyirci bir kızarsa, ayağını stadlardan bir çekerse yandık demektir.»

Durum bu olunca, kulüp başkanlarının yapacağı tek şey kalıyordu. Onlar da bunu yaptılar. Çağırıp oyuncularını dediler: «Bizim geleceğimiz, sizin geleceğiniz, kulübün geleceği, onurumuz ve çıkarımız bu maça bağlı. Haydin aslanlarım, göreyim sizi!»

***

Her şey hazır gibiydi. Ama bir sorun halâ çözümlenmemişti. Maç hangi sahada oynanacaktı? Federasyon yetkilileri bu konuda kararsızdılar. Tartışmalar sürüp gitti. Sonunda teknik direktörün görüşü benimsendi. En uygunu İzmir Atatürk Stadı'ydı. Çünkü bu stad, millî takıma uğurlu gelmişti. Umutsuz çıktığımız Galler maçını bu stadda almamış mıydık?

***

Emektar malzemeci, maç sabahı ambara giderken son günlerin hayhuyundan kurtulmuş görünüyordu. Güneş yeni doğuyordu. Ortalıkta kimse yoktu. Koca stad, o dev görünümüyle sessizliği yoğaltıyordu. Malzemeci sahaya baktı, tribünlere baktı, ağır ağır yürüdü. Ambarda

her şey toz içindeydi. Bir sürü yenilginin anısı tozluklara, formalara, kramponlara sinmiş gibiydi. Malzemeci, gerekli malzemeyi bir bir ayırmaya koyuldu. İşini yaparken, «böyle malzemeyle... haydi bakalım» diye düşünüyor olmalı ki, yüzünde bir tek yıldız olsun parlamıyordu.

* * *

Tribünler anababa günü. Tek duyguda, «acep olur mu?» sorusundan kaynaklanan umutlu bir coşkuda birleşen onbinlerce insan, maç saatini sabırsızlıkla bekliyorlar. Bayraklar, filamalar, pankartlar dalgalanıyor; amigoların bir işaretiyle gökler gürlüyor; belediye bandosu coşturucu havalar çalıyor; tepeye dikilen güneşin altında bulgur bulgur yüzleriyle insanlar bağrışıyorlar: «Ya ya ya! şa şa şa!.. Hey baba hindiii!.. Şrak şak şak şrak şak!..»

Sonunda beklenen an geldi. Stad hoperlörlerinden takımlar açıklanıyordu. Spiker, «kalede... geri dörtlüde...» diye adlar verdikçe stad inliyor, yıkılıyordu. Hiç kimse, hiçbir oyuncuya itiraz edecek durumda değildi. Yalnızca şiddetli alkışlar ve «yaşa! bravo!» sesleri.

Teknik direktör, stada girdi, kendisine ayrılan yere doğru yürüdü. Çevresini saran kalabalığın arasından kaldırdığı kolunu bütün tribünler gördü. Zafer işareti yapıyordu teknik direktör. V biçimini alan iki parmağını uzun uzun öylece tuttu.

Ve millî takım, başlama vuruşuyla birlikte saldırmaya başladı. Rakip takım, kendi ceza alanının önünde bir savunma hattı kurmaya çalışıyor, dalga dalga gelen akınları güçlükle önlüyordu. Futboldan anlayanları gülmekten kırıp geçirecek beceriksizlikler yapmalarına karşın, ilk dakikaları kazasız belasız atlatmayı başardılar.

On beş dakikanın sonunda artık sabrını yenemeyen seyircinin öfkelenmeye başladığını gören teknik direktör, yerinde duramaz oldu. Sinirleniyor, sinirlendikçe bocalıyor, kafasında kurduğu oyun şemasını unutuyor, hangi oyuncuya ne diyeceğini bir türlü kestiremiyordu. Şu ana değin birkaç gol atmış olmamız gerekirken durum halâ sıfır sıfırdı, şu kepazeliğe bak sen!

Tribünler, hücum hattının sağ kanadında oynayan oyuncuyu protestoya başlamışlardı bile. Oysa teknik direktörün en çok güvendiği adamdı o. Derken protestolar santrfora da yöneldi. «Dı-şa-rı! Dı-şa-rı!» sesleri, tempolu bir gürültü olup arşıâlâyı tuttu.

Bu böyle giderken başka bir şey oldu, müthiş bir şey: Rakip takım, birden karşı atağa kalktı. Hızlı bir gidiş, akıllıca iki pas, şut ve televizyondan maçı nakleden spikerin üzgün sesi: «Ve... ve maalesef... maalesef...» Kronometrenin on yedinci dakikayı gösterdiği o anda koca stad ölüm sessizliğine bürünüverdi. Olacak şey miydi bu?

* * *

Dört büyük kulübün başkanları, şeref tribününde tedirgin kıpırdaştılar. Teknik direktör şoke oldu. Sahada oyuncular itişip kakışıyorlardı. Nerdeyse sille tokat gireceklerdi birbirlerine. Sağlık personeli, ne olur ne olmaz diye saha kenarına gelmiş bekleşiyorlardı.

Ama hiçbir şey olmadı.

Seyirciler, bir anlık şaşkınlıktan sonra, yüreklerindeki umuda sahip çıktılar. Amigolar da imdada yetişiverdi. Millet, «bu bir rastlantı canım, olur böyle şeyler» deyip yeniden tezahürata başladı. Şimdi takım da kendine gelmiş, saldırıyordu. Ama özellikle rakip kaleci ile sol bekin soğukkanlı, organize oyunları, gollük akınları boşa çıkarıyordu. O zaman yapılacak tek şey vardı ve takım kaptanı da onu yaptı: Bizim takımın «kasap» lâkabıyla tanınan en sert oyuncusuna bir işaret çaktı. Sonuç: Kaleci de, bek de yerde. Birinin göğsü, ötekinin bacağı haşat.

Seyirci şimdi daha da umutlanmıştı. Salam satıcısından turşucusuna, amigosundan teknik direktörüne herkes aynı şeyi düşünüyordu: «İşte şimdi yedik bunları...»

Ve bir fukara turşucu, alkış tutayım derken elindeki kavanozu düşürüyor da aldırmıyordu. Ve etten bir çemberde sıkışıp kalan bir daire kaçkını, ne ayağından fırlayan ayakkabısını, ne de yarın müdüre vereceği hesabı düşünüyordu. Onlar ve aynı duyguları paylaşan onbinlerce insan aynı şeyi söylüyor, aynı şeyi haykırıyordu: «Ge-li-yor! Ge-li-yor! At! At! At!»

Yüce Mevlam hayırlara tebdil eylesin! Düş mü bu? Hayal mi bu? Rakip takımın ikinci golü, işte bu hengame sırasında geldi. Geldi ki ne geliş!

Ve bu golden sonra dakikalar dörtnala kalktı. Zaman su gibi akıyor, millî takımın saldırıları, usta bir taktisyenin hazırladığı belli olan rakip takımın kalesinde son bulmuyordu.

Birden başka bir şey oldu, gelen gollerden daha müthiş bir şey: Onbinlerce insan, önce «ruh-suz-lar! Ruhsuz-lar!» diye tempo tuttuktan sonra sustu. Belli ki bir arayış içindeydi. Bir değerlendirme yapıyordu.

Kavanozu kırılan fukara turşucu, sirke bulaşığı ellerini kıçına sürerken iri iri sövdü.

Ayakkabısını yitiren daire kaçkını, olanca öfkesini sesinde toplayıp ciyak ciyak bağırmaya başladı.

Ve sonra kıyamet bir alkış koptu. Bu kıyamet alkış rakip takıma idi. Seyirci artık amigoya filan bakmıyor, iyi oynayanı, akıllı oynayanı, güzel oynayanı alkışlıyordu. Madem ki avuç dolusu para verip bu maça gelmişti, öyleyse bu onun hakkıydı. Kim ki gözünü, zevkini okşar, onu alkışlardı.

* * *

Teknik direktör, saha kenarına koşup takım kaptanına «vurun lan! Kırın lan! Komayın lan!» diye bağırırken, dört büyük takımın başkanları aynı anda aynı şeyi söylediler: «Yandık!» dediler. Hop oturup hop kalkıyorlardı. «On beş milyon saydık şu şapşala!» diyordu biri. «Şuna bak şuna! Bir de jübile istiyor benden!» diyordu öteki. «Benim kaleci iki gol yedi ama, suç sizin bekte kardeşim» dedi beriki. «Hadi canım sen de» diye karşı çıktı bek'in sahibi. İlk konuşan, kestirip attı: «Ervahına yuh olsun! Takımda iş yok ama rakip akıllı kardeşim. Seyirci dersen vefa duygusunu yitirmiş. Sözün kısası, yandık.»

* * *

Soyunma odasında gazetecilerin hücumuna uğrayan teknik direktör şunları söyledi: «Ne yani beyim, oyuncuları asamayız ya!»

Belki başka şeyler de söyleyecekti ama takım kaptanı araya girince sustu. Kaptan şunları söyledi: «Ne yani beyim, teknik direktörümüzü asacak değiliz ya!» Duş şırıltıları arasından oyuncuların sesi duyuldu sonra. Şunları söylediler: «Ne yani kardeşim, kaptanı asacak değiliz ya!»

Güngörmüş malzemeci, bir köşeye çekilmiş onları izliyordu. Şunları mırıldandı: «Koyma suyla değirmen döndürmeye kalkanın halidir bu hal. Yıllardır hizmet ederim ben bu takıma, bilmez miyim?»

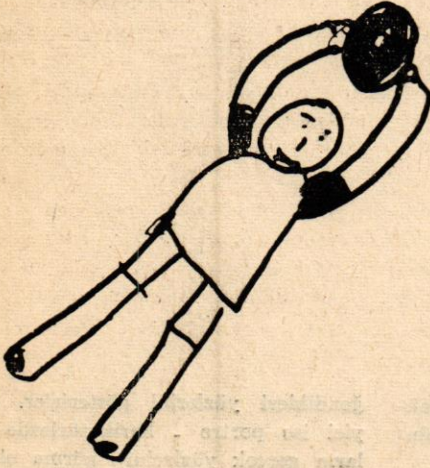
Şimdi bir gazeteci teknik direktörü sıkıştırıyordu: «Gelecek için ne düşünüyorsunuz?» diye sordu. Mutlaka bir şeyler düşünüyordu teknik direktör. Bugününü, yarınını, daha uzak geleceğini. Kaldırılıp çöp sepetine atılabilirdi. Ya da bunu beklemeden istifa edebilirdi. Ama düşündüklerinin hiçbirini söylemedi. Elini sallayarak şunları söyledi: «Ne yani beyim, kalkıp kendimi asamam ya!»

Gazeteci güldü.

*
* *

Soyunma odasındakileri kendi hallerine bırakıp biz gelelim seyirciye.

Seyirci staddan oluk oluk aktı. Ne getirmişlerdi? Ne bıraktılar? Neyi alıp götürdüler? Bunu tamı tamına bilemeyiz belki. Ama fukara turşucu ile daire kaçkınının duygularını anlayabiliriz. Baksana ne diyor turşucu: «Ulan!» diyor, «ulan bu heriflerin maçında bir daha turşu satarsam anam avradım olsun! Hem fıtık olduk, hem kavanoz elden gitti ulan! Öyle değil mi bey abi?» Boşalan ve ıssızlaşan tribünün basamaklarında ayakkabısını arayan daire kaçkını, bu soruyu şöyle karşılıyor: «Öyle arkadaş! Herkes bir şeyini yitirdi. Bak bana, bak şu ayağıma. Hey Tanrım, şimdi ben bunca yolu nasıl gideceğim!»



Karikatür : F. Say

Otoriteler Ne Diyor?

A. Saymaz'ın Yorumu

Beni otorite'den saydığınız için teşekkür ederim. Yanlız, bir yanlış anlamaya meydan vermeyelim: Ben bir «futbol otoritesi» değilim. Yorum yapar geçerim, o kadar...

Şimdi ilk sorunuzu yanıtlıyorum: Otorite sözcüğünün etimolojik açıklaması şöyledir: Bu sözcük aslen türkçe kökenli olup «oturite» sözünden gelmektedir. Fransızlar bu sözcüğü bizden almışlardır. Biz de onlardan firengi aldık.

İkinci sorunuza gelince... Maçın kahramanı seyircidir. Seyircimiz, uğurlu olarak bilinen İzmir Atatürk Stadyumunda farklı bir yengi görmek istiyordu. Onun için takımımızı candan alkışladı. Ama olmadı. Neden olmadı? Çünkü İzlandalıların birinci golü heralde rastlantıydı. Herifler ikinci golü de aynı şekilde atınca, birinci golün pek rastlantı olmadığı anlaşıldı. O zaman, seyircimiz kızdı; ve bizim takıma «tuzsuz inekler» diye bağırmaya başladı. Efendim? Ne dediniz? «Ruhsuz» mu? Olabilir.. ben iyi duymamış olabilirim. Demek ki «ruhsuz inekler»? Evet, inekler ruhsuzdur. Bir ineğe neden «inek» denir? Ruhsuzdur da ondan! Adamın yüzüne inek gibi bakarlar, ruhsuz ruhsuz bakarlar... Ha? O da mı değil? «İbreler». Demek «ruhsuz ibreler»... Yok kardeşim, ben bu yoruma katılmıyorum! İbreler ruhsuz olamaz! İbreler çok hassastırlar ve çok ince ruhludurlar. Bu ibreler, roman, hikâye, şiir bile yazarlar. Ama bazı ibreler vardır ki, milimetrik değildir. Bunlar işte ruhsuzdur. Bunlar, yanlış işaret ederler. Bunlar müptezeldirler.

Baş antrenörün sözlerine gelince... Evet bayım, bu adam ne dedi? Dedi ki: Kabahat bizde değil dedi, Çünkü dedi, biz bu oyuncuları takımlardan alıyoruz dedi, takımlarında iyi yetişmiyorlar, ondan böyle oluyor dedi. Demek ki nedir? Oyuncular takımlarında iyi yetişmiyormuş! Onca yabancı antrenör, para, pul, doping, transfer falan... Hepsi boşuna! Baş antrenör haklı! Bunca masraf, organizasyon boşuna mı lan? Niye oynamıyor bu ibreler? Biz hep böyle madara mı olacağız? İşte gördünüz: En büyük yabancı antrenörü getirdik. Herif çalıştırdı. Ondan sonra gene fasarya!

arkadaşımız ohannes şaşkal'ın portre karikatür üzerine tan oral'la bir görüşmesi

1. Portre - karikatür'ü tanımlar mısınız?

Portre - karikatür'ü de karikatür'-ün genel tanımı içinde düşünüyorum. Çizi - mizah'ın özel bir alanı belki.

Portre - karikatür için bir insanın çizgiyle «benzetilmesi»dir, diyebilir miyiz?

2. Kişilerin gerçekliğini dile getiren portre - karikatür'ün karikatür sanatı içerisindeki yerine ilişkin görüşlerinizi belirtir misiniz?

Karikatür sanatı, yaşamın akla gelen, gelmeyen tüm alanları ile ilgilenebilen bir enginlik içerir. Bu arada bilinen bir kişiyle özel olarak ilgilenildiğinde, onu çizgide belirlemek zorunluk oluyor. Çizgi, kişinin çoğu kez saklı yanlarını da ortaya koyarak, öne çıkararak, vurgulayarak, abartarak, yorumlayarak onu belirler. Sizin deyişinizle, gerçekliğini dile getirir. Bu tür çizgiler toplu-ca ele alındığında, karikatür sanatı içinde ayrı bir yer tutacaktır.

3. Portre - karikatür'ün olanakları ve etki alanı konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Portre - karikatür'ün gerçekten etkileyen bir yanı var. Bir İngiliz politikacı, gazetelerde kendisiyle ilgili karikatürler görmemeye başladığında, «Gözden düşüyor muyum?» diye endişelendiğini belirtmişti. Öte yandan, tarih kitapları Kardinal Richlieu'nün karikatürlerde kendisine rastladıkça mide krampları geçirdiğini yazar.

Çoğu kişi para karşılığı portre - karikatürünü yaptırır. Böyle çizdirdiği karikatürü eline alan kişinin yüzünde hep şaşkınlık ve utangaçlıkla karışık bir sevinç dalgasının dolaştığını izlemişimdir. O anda aynaya bakıyor gibidir. Ama bu ayna alışık olduğundan, beklediğinden daha öte bir görüntü sergiler ona.

Portre - karakitür diğer izleyiciler için de etkileyicidir. Özellikle politikacılar kitlelere her gün kendi beğendikleri yüzlerini gösterirler. İzleyici ise portre - karikatürlerde onların gerçek yüzlerini görme olanağına kavuşur. Buna gereksinimi de vardır. Çünkü, o yapma yüzün, yapma afur tafur'un, yapma ciddiliğin yarattığı gerginlik, portre - karikatürde ipliğin pazara çıkması ile gevşer, gerçek yerini bulur. Portre - karikatür'ün etki alanı çok geniş olmalı. Olanakları içinse bir sınır düşünemiyorum... Basındaki kullanımından başka fuarlarda, panayırlarda, caddelerde isteyene çizildiğini, biblolar, küçük heykelcikler yapıldığını, hatta çocukların yüzlerine takmaları için bazı politikacıların karikatür maskelerinin yapıldığını biliyoruz. 1960 - Üniversite olayları sırasında, üzerine iki göz noktası konularak Menderes'e benzetilen sakız leblebilerin ceplerde gezdiğini söylerler.

4. Portre - karikatür'ün «evrensellik» bağlamında düşünülebilmesi için ne gibi öğelerle donatılmış olması ge-

rekir? Evrenselliğin yararları nelerdir?

Evrensellik, yerel noktanın çevresinde genişleyen halkalar gibidir. Üstelik bu, zaman boyutu içinde de genişliyordur. Evrensellik'le yerellik'i birbirlerinin karşıtı olarak düşünmüyorum. Böyle olunca, evrensellik'i ayrı bir bağlam olarak ele alıp, yapılanları ona göre öğelerle donatmak gereğine de pek inanmıyorum.

Portre - karikatür için de öyle. Portre - karikatürü çizilen kişinin ve çizilme nedeninin taşıdığı önem ve yarattığı ilgi evrensel boyutta yayılma eğiliminde ise, çizgi de bu yayılmanın içinde yeralacaktır. Charlie Chaplin'in ve Hitler'in karikatürleri bu anlamda iki ilginç örnek olmalı.

Belli bir çizerin çizdiği belli bir portre - karikatürü düşünürsek, yukarıdaki nedenlerin yanı sıra, hiç kuşkusuz, o çizgideki içtenlik, gerçeklik ve başarı oranı ile iletişim araçlarından yararlanma olanakları ya da şansı da evrensel yayılımda etken olacaktır.

Yararları... Çizginin kişilere ve olaylara tanıklık etmesi, belge özelliği taşıması ve iletişimin diğer yararları.

5. İlk karikatür örneklerinde (17. - 19. yüzyıllarda) bir çok çizer tarafından devlet adamlarının hayvanlara ya da meyvelere benzetildiğine tanık oluyoruz. İtalya'da devlet yöneticilerinin çeşitli hayvanlara benzetildiğini, Fransa'da ise, Kral Louis Phillipp'in kafasının armut biçiminde çizildiğini, yine aynı yıllarda parlamento üyelerinin nitelikleriyle uyumlu olarak farklı hayvan başlarıyla dile getirildiklerini biliyoruz.

Benzer durum bizim için de sözkonusu. Basılı ilk karikatür örneğinde (1870), giysilerinin (şalvar ve frenk gömleğinin) oluşturduğu karşıtlıkla dönemin yarı - batılı Osmanlı aydınını simgeleyen tipin kulaklarının eşeğin kulaklarına benzetildiğini görüyoruz. Bu tutum «Kalem» dergisinde yayımlanan karikatürlerde de sürdürülür. Yöneticiler, 'dönüşüm'e dayalı ve bir kaç aşamalı bir anlatımla, yüzlerinin biçimleriyle ilintili olarak çeşitli bitkilere (soğan, patates, domates, havuç... v.b.) benzetilmeye çalışılır.



HINDISTAN BAŞBAKANI GANDI

Böylece dünyada ve bizdeki ilk karikatür örneklerinde ele alınan kişilerin (devlet adamlarının) karikatürize edilerek bir hayvan, bir meyveye ya da bir bitkiye benzetildiklerini gözlemekteyiz. Bu açıdan, portre - karikatür'ün karikatür sanatının ilk örneğini oluşturduğunu ve onun hazırlayıcısı olduğunu savlayabilir miyiz? Yoksa, karikatürün ilk dönemlerinde görülen bu oluşumda çetin siyasal - toplumsal ortam ve koşulların etkilerinin belirleyiciliğinden mi sözetmeliyiz? Ne dersiniz? Bu konudaki görüşlerinizi açıklar mısınız?

Sözlü mizahta alegorik anlatım çok yaygındır. Eşek, köpek, inek, ayı, muşmula, hıyar... v.b. günlük konuşmalarda çokca yeralır. Ve bu

Yürümek

Babür Pınar

**Sevebilecek gücü fazla olan çocuk,
savaşları tutabiliyorsun ellerinde.
Sevgiyi bulabiliyorsun okşadığın çocuk saçlarında.
Mutsuzsun ama, sevgiyi bilmiyorsun çünkü.**

**Anlıyabiliyorsun, anlatma gücün yok.
Kıskandığın oluyor duvar diplerine işeyenleri.
Belki bu son haykırışım olacak diyorsun,
kuşku geliyor, korku geliyor, tanrı geliyor,
Ama tanrı yargılıyamıyor seni.**

**Düşüncelerinde gitgide gelişen bir hücre, bir enerji.
Adımlar, adımların ötesini düşünmektir.**

**Etrafın ayrık otları, suskun bir iğde ağacısın.
Felsefeyle bakıyorsun kuşların kanatlarına.
Sevinç çırpınışları yüreğine su serpiyor.
Yalnızsın, ardından baka kalıyorsun uçan kuşların.**

**Hadi, hadi yürü artık;
Adımlar, adımların ötesini düşünmektir.**

benzetmeler genellikle kişileri yermek, alaya almak ve belirlemek için yapılır. Sanıyorum, bir çok başka dilde de bu tür benzetmeler vardır. Bunun çizi - mizah'a yansıması doğal olmalı. Portre - karikatür'deki bu olguda da, kolay ve kestirmeden ilk akla gelen alegorik mizahın çizgiye dökülmesi oluyor. Sözünü ettiğiniz çizimlerin karikatür sanatının başlangıç yıllarında yoğun olması da biraz buna bağlı gibi görülüyor. Karikatürün dili zaman içinde geliştikçe, sözünü ettiğiniz benzetmeli çizimler yeni oluşan büyük çizim sözlüğü içinde eriyip gidiyor. Ama yokolmuyor. Örnek olarak yakın geçmişte öküz'ün yine güncellik kazandığını anabiliriz.

6. Portre - karikatür çalışmalarına ne zaman başladınız? Bu alana yönelmenizin nedenleri?...

Portre - karikatür çalışmalarımın kararlı bir başlangıcı yok. Bu alana ayrıca yönelme zorunluğu günlük basındaki gereksinmeden doğdu. Ama ilk çizimlerimi anlatabilirim. Genellikle ilgi duyduğum kızların portre çizimlerini yapardım. Etkili de olurdu. Sonra çevremdeki arkadaşlarım, kendi sevgililerinin portrelerini bana tanımlama ile çizdirirlerdi. Kişisi hiç görülmeden yapılan bu çizimleri, «Çok benzedi.» diyerek sevinçle sahibine götürürlerdi.

Oto - stop'la yaptığım yurt gezilerinde portre - karikatür her zaman ilgi çekiciydi ve karşılık getiriyordu. Kandilli diye bir yerde yolumuz maden işçilerinin lokaline varmıştı. Çay ısmarladılar. Ergin Kolbek ile birlikteydik. Biz de birer portre - karikatür ile karşılık verdik. Sonra herkes sırayla karikatürünü çizdirdi. Bazıları iki kez. Çizimin rastlantı olup olmadığını anlamak için. İlginç olan, içlerinden birinin bize sezdirmeden aralarında topladıkları bir avuç parayı, usulca cebimize boşaltmasıydı. Sonra bizi bırakmadılar. Yaşamlarını tüm ayrıntıları ile tanımamızı istediler.

7. Portre - karikatür'den beklediklerimiz?... Yüz ile vermek istedikleriniz?...

Portre - karikatür çizmeyi seviyorum önce. Bir kişi, daha doğrusu kişilik, belli bir bütünsellik içinde çizgiye dökülebiliyor. Bu da o kişi ya da kişilik üzerindeki eleştiri amacımıza çok uygun bir ortam hazırlamış oluyor. Böyle olunca, karikatür'den beklenenler, portre - karikatür'den de beklenebiliyor.

«Yüz kalbin aynasıdır» diye çok güzel bir söz vardır. Sonra «Yüzünde meymenet yok» derler, uğursuz anlamına. Ya da «Yüzünü görür görmez içim ısındı» ... v.b.

Yüz, insanoğlunun duygularını, düşüncelerini açık etmede kullanageldiği en doğal anlatım (ifade) aracıdır. Ve günlük yaşamda insanlar sürekli birbirlerinin yüzlerine bir an bakmakla o kişi ve niyetleri hakkında yine o an için yeterli ve gerekli bilgiyi alabilir ve kendi amaçlarını da yine kendi yüzleri ile açıklayabilirler. Bu doğal bir mekanizma olarak sürer gider. Ancak, duygu ve düşünceler zaman içinde yüzde kalıcı izler de oluşturuyor olabilir. Yine burada insanlar birbirleri hakkında sanki doğal olarak yüz falına bakmakta gibidirler.

Yüz çizerken işte kendimi bu doğallık içinde bırakıp, yine bu doğal sonucu verebilmeyi isterim.

Portre - karikatürü çizilen bir politikacı ise; Onun kişiliği, konumu, amaçları ve sözleri arasındaki çelişkiler çoğunlukla yüzünün çizimi ile mizahı oluşturur. Bir de, yüz kalbin aynasıdır. Ama insan, yüzünün ya-

rısını da aynada kendi yapar. İşte, buradaki çelişkili durumlar da çizerin kaleminden payına düşeni alır.

8. Portre - karikatür'ün gazetecilikteki yerine ve işlevine ilişkin görüşleriniz?...

Portre - karikatür en işlevsel olarak, kuşkusuz gazetecilikte bulmuştur yerini. Gazete de, okuyucusu da aslında her gün belirli kişilerle ilgilenmektedirler. Gazetedeki portre - karikatür bu ilginin odak noktası gibidir. İlgi çoğunlukla bu noktadan başlar ve diğer yazılara yayılır. Sonra yine bu noktada odaklanarak sayfadan ayrılır. Akılda bir özet izlenim kalır.

9. Portre - karikatürün oluşturulma sürecinde gözönünde tutulması gereken öğeler neler olmalıdır? Nasıl bir yöntem izlenmelidir?

Bu konuda kendi çizdiklerimden çıkardığım sonuçları size anlatmaya çalışayım.

Yüze ilişkin göz belleği çok kuvvetlidir. Ad unutulur, yer, zaman unutulur. Tanışık yüz unutulmaz. «Bir yerden tanıyorum, ama nereden? Hiç yabancı değil. Gözüm ısırıyor. Adını çıkaramadım.» ...Bu türden sözleri pek çok kullanmaktayız. Bunlar ayrıntıların, ilişkilerin bellekten silindiğini, salt tanışık yüzün kaldığını gösteren kanıtlardır. Bir yüzle yeniden karşılaşıldığında, beyin binlerce görüntü arasından sakladığı bilgileri çıkarıp, şıp diye anında önümüze koyar. Ya da herhangi bir tanışı düşündüğümüzde onun yüzü gözümüzün önüne geliverir. İşte, beynin sakladığı ve gerektikçe düş perdesine düşürdüğü bu yüz görüntüsünde, ayrıntılardan arınmış, salt saklanmaya değer en belirgin ve tipik çizgiler kalmıştır. Bu kalan görüntü, kişinin en değişik yanını ve kişiliğini veren gerekli çizgilerdir ve yeterli olmaktadır. Üstelik bu çizgiler, o yüzü anımsayanın kişisel yargılarını da doğal olarak taşırlar.

Portre - karikatür çizerken de bundan öte gitmeyi yararsız görüyorum. Genellikle kişiyi tanıdıktan sonra aklımda kalanı çizgilemeyi doğru buluyorum. Demin dediğim gibi, çizgiyi çizen bensem, o kişi hakkındaki kanılarım, yargılarım ve yorumum da doğal olarak kağıda geçebiliyordur.

Portre çiziminde zorlamalar ve ayrıntı aslı yitirtebilir, cansızlaştırabilir. Bir de başkasının yorumu olan portre - karikatürden edinilen bilgilerle yeniden yapılan çizimlerde, aktarmacılığın bütün tatsızlığı sırıtır. Kendi çizdiğine kendi güvenmeyince de çizer, portre - karikatürün üzerine yansıttığı kişinin adını yazar.

10. Ya karşılaştığınız sorunlar?

Çizdiğim kişilerin pek çoğunu önceden görme olanağım yok. Onları televizyon camından ya da fotoğraflarından tanımaya çalışıyorum. O kişinin bulabildiğim tüm fotoğraflarını önüme yayar, uzun uzun bakar, tanımaya çalışırım. Dediğim gibi, sonra aklımda kalanı çizgiye dökerim.

Tek fotoğrafa kaldığımda, daha önceden de tanımıyorsam, iş tatsızlaşıyor. Çoğunlukla donuk ve yüzeysel bir çizim çıkıyor ortaya. Böyle durumlarda en önemli sorun da, fotoğrafın o kişinin gençliğine ait olması. Kişinin çoktan saçları ağarmış ya da dökülmüş, yanakları sarkmış, burnu büyümüş, bıyıklanmış... v.b. Çizilen ise taptaze biri!

11. Portre - karikatürlerinizin çoğunluğunda, kişileri içinde yeraldıkları ve onları kuşatan dünya ile birlikte vermeyi başardığınız göze ilişiyor. Böylece de, sözkonusu yapıtlarınız salt bir portre olmakla kalmıyor. Aynı zamanda karikatür havası da kazanıyor... Bu çabanızın ürünü olarak yapıtlarınıza ne gibi değerler katmış oluyorsunuz?

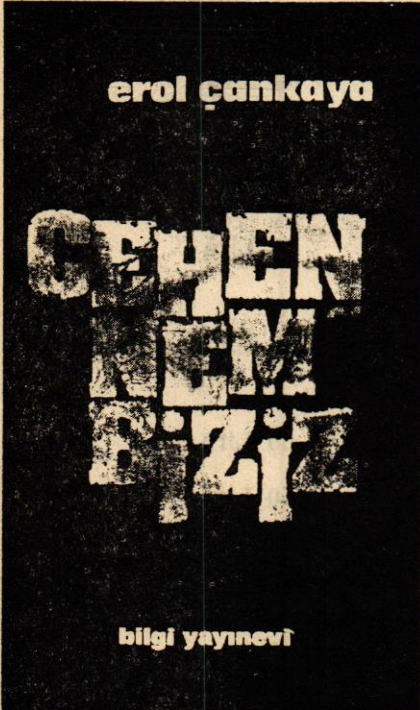
Eski ve yaygın bir portre - karikatür anlayışında kişi kocakafalı çizilir, buna küçük ve bellenmiş bir beden eklenir, iş biterdi.

Yukarıda 7. ve 9. sorularınızı yanıtlarken insan yüzü için söylediklerimi, insan bedeni için de yineleyebilirim. Beden de bir insan için anlatım zenginliğine sahip bir araçtır. Bir kişinin kalıbı, kıyafeti, duruşu, oturuşu, yürüyüşü, el kol hareketleri, çevreyle ve eşyayla ilişkileri ona bakanlar için her zaman pek çok anlam taşır.

Portre - karikatür çiziminde sizin deyiminizle kişinin gerçekliğini dile getirmede, onu bir «kesik baş» gibi düşünmek, kişiliğinin zengin anlatımlı bir bölümünü es geçmek, bizi eksiz sonuca götürecektir.

Portre - karikatür de olsa, o kağıt üzerinde bir karikatür kişisidir önce. Ama adı sanı belli özel bir kişi. Ve karikatür kişisi olmanın işlevini yerine getirmek zorundadır.

Yine de her zaman böyle olmuyor. Vinyet (vignette) niteliğinde salt portreler çizmek de gerekebiliyor.



Artan

Umudun yamacında
Bir yel dolanır sıcacık
Kamaşır binbir dal ucu
Doruğunda özlemin.

Yaşanmamış düş mü
Düşe kalka uzar gider
Çekiçli bir öfke bazan
Bazan gülüşen cıvıltı.

Yaşanmamış bir düş mü
Doruğunda özlemin.

Mustafa Dertli

GECİKEN MEKTUPLAR

Ankara, Ekim 1980

Sayın Prof. Dr. Petra Kappert,
Türkolog

Hamburg Üniversitesi, Federal Almanya

Sevgili Petra Kappert! «Türkiye Yazıları» hakkındaki övücü sözlerine bütün arkadaşlar adına bu açık mektupla teşekkür etmek istiyorum. «Çok yararlanıyorum, çok güzel, önemli bir dergi» demen, bizi onurlandırdı. Brecht'in şu sözünü hatırladım hemen : **«Güzel** olan kuşkuyla karşılanmalı, çünkü **doğru** olmayabilir». Ama sen dergiyi «güzel» bulmakla kalmıyorsun, «yararlı» olarak da niteliyorsun, onun bazı «doğruları» dile getirdiğini belirtiyorsun. Türkiye Yazıları bu özellikleri taşıyorsa, ne mutlu bize!

Akzente dergisinin hazırlayacağı «Türk Edebiyatı Özel Sayısı»na çok sevindik. Bu konudaki başka isteklerinizi de bekliyoruz. Türkiye Yazıları'ndan aktarılacak yazılar için izin gerekmez. Türkiye Yazıları sadece Federal Almanya'nın değil, dünyanın birçok ülkesindeki bilim adamlarının, türkologların, edebiyatçıların izlediği bir dergidir ve görevini daha yıllarca sürdürecektir. Dolayısıyla, dergide yayımlanmış olan yazıları Almancaya aktarmanızı ve yayımlamanızı, biz, halklar arası kültür alış-verişinin bir gereği kabul ediyoruz. Bu konudaki nazik mektubunuza da teşekkür ediyoruz.

En yakın dostluk duygularımla...

Ahmet Say

***

Ankara, Ekim 1980

Sayın Dr. Michael Fritsche
Filolog
Oldenburg Üniversitesi Öğretim Üyesi
Federal Almanya

Sevgili dostum Michael! Bu yaz görüşemediğimize üzgünüm. Sen Ankara'ya geldiğinde, ben yurt dışındaydım. Görüşemedik, söyleşemedik, yazık!

Türkiye Yazıları için hazırlamakta olduğun yazı neden gecikti? Hitler döneminin ırkçı - şoven dil anlayışını ele alan bu yazıya, dünyanın hemen her ülkesindeki dergi redaktörlerinin göstereceği ilgiyi ben de gösteriyorum.

Mektubunu ve yazıyı bekliyorum sevgili dostum. Mutluluklar dilerim.

Ahmet Say

***

Ankara, Ekim 1980

Sayın Prof. Dr. Deyan Pavlov,
Bulgaristan Felsefe Kurumu Başkanı
Sofya, Bulgaristan

Sayın profesör; Ankara'da düzenlenen «Balkan Ülkeleri Felsefe Semineri»nde de izlediğimiz gibi, Türk - Bulgar düşünce ve sanat çevrelerinin yakınlaşması yolundaki katkılarınıza, Türkiye Yazıları'na gösterdiğiniz ilgiye, yazılarınızın yayımlanması için izin vererek gösterdiğiniz yakınlığa açık teşekkürlerimi sunarım.

Türkiye Yazıları adına
Ahmet Say

***



Ankara, Ekim 1980

Princeton Üniversitesi Kütüphanesi
Princeton, U.S.A.

Sayın bayan ve baylar,

Türkiye Yazıları dergisinin kütüphanenizde eksik olan sayılarını göndermiş bulunuyoruz. İlginize teşekkür eder, araştırmacı meslektaşlarımıza başarılar dileriz.

Türkiye Yazıları adına
Ahmet Say

***



Ankara, Ekim 1980

Sayın Prof. Dr. Werner Mittenzwei
Bilimler Akademisi Başkanı
Berlin, Demokratik Alman Cumhuriyeti

Sayın profesör!

«Brecht - Lukacs Debatte» üzerine yaptığınız derin araştırmalarınızdan yararlanmak üzere sizden istediğimiz izin için gösterdiğiniz dostluk, dayanışma ve yakınlığa, gönderdiğiniz kitaplara ve mektubunuza açık teşekkürlerimi sunarım. Saygılarımla.

Türkiye Yazıları adına
Ahmet Say

***

Ankara, Ekim 1980

Sayın Beyto Noburdalı
Özerk Kosova Bölgesi Meclis Başkanı
Priştine, Kosova, Yugoslavya

Türk ve Yugoslavya halklarının tarihsel ve çağdaş kültür bağlarının geliştirilmesine olan katkılarınızı ve Türkiye Yazıları adına şahsıma gösterdiğiniz yakın dostluğu, aynı yakın duygularla koruyorum. Açık teşekkürlerimi sunarım. Saygılarımla.

Türkiye Yazıları adına
Ahmet Say

***

Ankara, Ekim 1980

Sayın Prof. Dr. Mustafa Mehmet
Türkolog
Bükreş Üniversitesi, Romanya

Sayın profesör; Türkiye Yazıları hakkındaki değerlendirmenize ve ilginize teşekkür ederim. Yakın dostluk duygularım ve saygılarımla.

Türkiye Yazıları adına
Ahmet Say

***

Ankara, Ekim 1980

Sayın Prof. Dr. Ly Seppel
Türkolog
Rapla, Estonya

Sayın profesör; Türkiye Yazıları'na gösterdiğiniz ilgiye teşekkür eder, Avrupa'nın iki ucunda bulunan ülkelerimizin öncelikle kültür alanında bağ kurabileceğine olan inancınıza katıldığımızı iletiriz. Saygılarımızla.

Ahmet Say



